

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

**DOTTORATO DI RICERCA IN  
STUDI TEATRALI E CINEMATOGRAFICI**

**Ciclo XXIII**

**Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1**

**Settore Scientifico disciplinare: L-ART06**

**TITOLO TESI**

**La produzione cinematografica nel sistema economico-industriale  
italiano tra il 1908 e il 1914. Il caso della Milano Films**

**Presentata da: Giovanni Lasi**

**Coordinatore Dottorato**

**Relatore**

**Prof. Marco De Marinis**

**Prof. Michele Canosa**

**Esame finale anno 2012**



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Dottorato in: Studi teatrali e cinematografici

XXIII ciclo di Dottorato

***“La produzione cinematografica nel sistema economico-industriale  
italiano tra il 1908 e il 1914. Il caso della Milano Films”***

Candidato: Giovanni Lasi

Coordinatore:

Prof. Marco De Marinis

Tutor:

Prof. Michele Canosa

# INDICE

<i>Capitolo 1. Le premesse. L'attività cinematografica in Italia dal 1896 al 1906. Dall'artigianato all'industria</i>	p.	5
1.1 I pionieri	«	5
1.2 Il ritardo italiano	«	9
1.3 L'Alberini & Santoni: prima "manifattura cinematografica" in Italia	«	18
1.4 L'avvio dell'industria cinematografica nazionale	«	24
 <i>Capitolo 2. 1907 -1908. Il cinematografo, un'industria in espansione</i>	p.	37
2.1 Tecnologia, industria, finanza: il <i>business</i> della modernità	«	37
2.2 Le ambizioni "mondiali" del cinema italiano	«	67
2.3 Roma, Torino e... Milano	«	87
2.4 L'avvio della produzione a Milano: la Luca Comerio & C. e la S.A.F.F.I.	«	112
2.5 La crisi del 1908 -1909: nuovi scenari	«	125
 <i>Capitolo 3. Un progetto europeo: una casa di produzione italo-francese a Milano</i>		145
3.1 L'Archivio Visconti di Modrone: materiali inediti	«	145
3.2 I Visconti di Modrone: una dinastia tra arte e industria	«	152
3.3 Il conte Jean: pensare al futuro	«	165
3.4 La chimera francese: per una consociata italiana della Théophile Pathé	«	173
3.5 Una Film d'Art in Italia, prima della F.A.I.	«	197

<i>Capitolo 4. Alle origini della Milano Films</i>	« 207
4.1 La breve parabola della S.A.F.F.I. - Comerio	« 207
4.2 1909: Milano, capitale internazionale della cinematografia	« 216
4.3 La scalata alla S.A.F.F.I. - Comerio: intrigo di palazzo	« 225
4.4 Nascita della Milano Films: il conte Jean, il barone Ajroldi, il conte Venino... ovvero l'aristocrazia al potere	« 256
 <i>Capitolo 5. 1910 - 1914. La Milano Films: un'industria modello</i>	 « 265
5.1 La gestione industriale di una casa di produzione nel 1910	« 265
5.2 Una cattedrale alla Bovisa: il grande stabilimento della Milano Films	« 278
5.3 La via dell'arte: <i>Inferno</i> e altri capolavori	« 308
5.4 1911 -1914: la crisi latente	« 324
 Bibliografia	 « 347

## ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

<i>Bernardini I</i>	A. Bernardini, <i>Cinema muto italiano: ambiente, spettacolo e spettatori. 1896-1904</i> , vol. I, Roma-Bari, Laterza, 1980
<i>Bernardini II</i>	A. Bernardini, <i>Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo. 1905-1909</i> , vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1981
<i>Bernardini III</i>	A. Bernardini, <i>Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato. 1910-1914</i> , vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1982
<i>Redi</i>	R. Redi, <i>La Cines. Storia di una casa di produzione italiana</i> , Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2009

## CITAZIONI DEI DOCUMENTI INSERITI NELLA SEZIONE APPARATI

AVM	Archivio della famiglia Visconti di Modrone, Inventario della sezione buste. Serie proprie <i>ad personam</i>
<i>Conte Giovanni</i>	Serie Conte Giovanni Visconti di Modrone
<i>Duca Uberto</i>	Serie Duca Uberto Visconti di Modrone
B	Busta
Op	Opuscolo
Doc	Rimando alla riproduzione e/o alla eventuale trascrizione dei documenti citati e inseriti, in ordine numerico progressivo, nella sottosezione “DOCUMENTI”

## CITAZIONI DELLE IMMAGINI INSERITE NELLA SEZIONE APPARATI

Fig	Rimando alle immagini inserite, in ordine numerico progressivo, nella sottosezione “IMMAGINI”
-----	---

## Capitolo 1

### L'attività cinematografica in Italia dal 1896 al 1906. Dall'artigianato all'industria

#### 1.1 I pionieri

L'avvio dell'industria cinematografica nazionale si colloca nel 1905, anno in cui viene fondata, a Roma, l'Alberini & Santoni, “prima manifattura cinematografica italiana”, secondo la dicitura utilizzata nel primo bollettino pubblicitario diffuso dalla casa di produzione<sup>1</sup>.

La faticosa sera del 28 dicembre 1895 in cui i Lumière hanno presentato al mondo la loro mirabolante invenzione è ormai un ricordo sbiadito: a differenza delle nazioni industrialmente più progredite, come la Francia, gli Stati Uniti, la Germania, la Gran Bretagna che, solo qualche mese dopo il debutto del *cinématographe*, sono state in grado di dotarsi di un comparto produttivo dedicato alla cinematografia, l'Italia ha dovuto attendere dieci anni prima di trovare un proprio spazio nel settore e questo a dispetto della precoce apparizione entro i confini nazionali del dispositivo dei fratelli lionesi, che è sbarcato in Italia già nei primi mesi del 1896.

Nel marzo di quell'anno viene infatti allestita a Roma, presso lo studio fotografico Le Lieure, la prima proiezione pubblica di un programma di film Lumière; nello stesso

---

<sup>1</sup> La definizione è inserita nel Bollettino n. 1 della Alberini & Santoni, prima *brochure* pubblicitaria della società, integralmente riprodotto in: M. Cardillo, (a cura di), *Da Quarto a Cinecittà*, S. Elia Fiumerapido (Fr), In.Gra.C., 1984, pp. 11-17.

periodo la Société anonyme des plaques et papiers photographiques A. Lumière et ses fils, Lyon Monplaisirs, pianifica la promozione del *cinématographe* in Italia, avvalendosi della propria preesistente rete distributiva, diretta dal torinese Vittorio Calcina<sup>2</sup> e attiva soprattutto nel nord della penisola.

Nei mesi successivi, in numerosi centri del paese, vengono effettuate dimostrazioni pubbliche del moderno prodigio tecnologico e alcuni operatori Lumière, inviati in Italia per l'occasione dalla Casa madre, non mancano di girare brevi vedute delle nostre città<sup>3</sup>. Albert Promio, uno tra i più esperti operatori della società francese, arriva in Italia già nell'estate del 1896 ed effettua varie riprese sul nostro territorio, tra cui una celebre “carrellata” sul Canal Grande di Venezia.

Gli italiani apprezzano istantaneamente il nuovo spettacolo della “fotografia animata” e non solo in qualità di spettatori. Fin dal 1896, superato l’addestramento d’obbligo presso gli stabilimenti Lumière a Lione, alcuni pionieri italiani riescono ad ottenere in concessione il *cinématographe*, apparecchio dalle dimensioni contenute (circa 5 chilogrammi di peso), che riunisce in sé le funzioni di macchina da presa, di strumento per la stampa delle copie e di proiettore. Sono fotografi, ottici, semplici appassionati che, da quel momento, si dedicheranno al cinematografo, immortalando eventi pubblici e stralci di vita quotidiana e inaugurando di fatto la stagione cinematografica nazionale.

Già nel 1896 il già citato Vittorio Calcina si impegna personalmente nella realizzazione di alcuni film, riuscendo addirittura ad ottenere dai Reali di casa Savoia il consenso ad essere

---

<sup>2</sup> Vittorio Calcina è un fotografo torinese, già agente dei Lumière per il commercio delle pellicole e dei materiali fotografici nell'Italia settentrionale. Dal 1896 la sua attività per conto della ditta lionese si estende al settore cinematografico, con la qualifica di agente-concessionario. La sua funzione primaria sarà quello di organizzatore delle prime proiezioni di film Lumière nel nord Italia, nonché coordinatore dell'attività degli operatori inviati in Italia dalla Casa madre e, successivamente, dei realizzatori italiani che sono riusciti ad ottenere in concessione il *cinématographe* dalla ditta francese. Bernardini I, p.21-22; G.P. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp.11-12; R. Redi, *Cinema muto italiano (1896 – 1930)*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 15-17.

<sup>3</sup> Nel primo catalogo Lumière, pubblicato agli inizi del 1897, si possono contare una trentina di titoli di “vedute” girate nel 1896 e sicuramente riferibili a città italiane. Bernardini I, p.21. Sulla produzione Lumière realizzata in Italia si veda: A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia: i film “dal vero” di produzione estera: 1895-1907*, Gemona (Ud), La Cineteca del Friuli, 2008.



ripresi: memorabili le sue immagini di re Umberto e della regina Margherita, girate nella Villa Reale a Monza nel novembre 1896 o quelle dei principi di Napoli a Firenze del marzo 1897.

Tra gli operatori italiani della prima ora si distingue Giuseppe Filippi<sup>4</sup>, che nel 1896 si è recato a Montplasir, sede dello stabilimento Lumière, dove è riuscito ad ottenere la concessione di un *cinématographe* e di dodici pellicole dimostrative<sup>5</sup>.

Filippi, dopo aver organizzato alcune proiezioni pubbliche di film Lumière, realizza *manu propria* *Il bagno di Diana*<sup>6</sup> (1896), pellicola girata in una piscina milanese e destinata a un folgorante successo, anche per la consuetudine di essere proiettata a "rovescio".<sup>7</sup>

In breve la scena italiana si affolla di altri intraprendenti sperimentatori, protagonisti nella prima fase realizzativa del nostro cinema: Italo Pacchioni, Luigi Sciutto, Vittorio Dello Strologo, Francesco Felicetti, Giuseppe Cocanari e tanti altri sconosciuti operatori, girano in proprio, fin dal 1896, un considerevole numero di film: si tratta in genere di vedute filmate dei paesaggi e delle città della penisola, di brevi scene di vita quotidiana e di sintetici *reportages* di eventi pubblici; sono riprese "dal vero"<sup>8</sup> che di frequente loro stessi proiettano, organizzando spettacoli cinematografici in giro per l'Italia.

Ma non sono solo le "attualità" a contraddistinguere gli albori dell'attività cinematografica italiana infatti, seppur raramente, alcuni operatori non esitano ad azzardare la realizzazione di brevi scenette comiche o di minimali racconti filmati che, nonostante la brevità e la

---

<sup>4</sup> Sulla figura di Giuseppe Filippi si veda: L. Luppi, *Ritratto di un pioniere, Giuseppe Filippi*, in R.Redì (a cura di), *Il cinema muto italiano (1905-1916)*, Roma, CNC edizioni, 1991, pp. 11-32.

<sup>5</sup> F. Palmieri, *Cinema.. Dalla baracca alla sala*, in R.Leydi (a cura di), *La piazza*, Milano, Collana del Gallo Grande, 1959. p.129.

<sup>6</sup> *Il bagno di Diana* è contrassegnato con il numero 277 nel I Catalogo Lumière relativo alle produzioni del 1896 e del 1897. A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia: i film "dal vero" di produzione estera*, op.cit. p.22.

<sup>7</sup> L'espediente di proiettare i film "a rovescio", dunque facendoli scorrere a ritroso, partendo dalla fine, viene particolarmente apprezzato dal pubblico dell'epoca: celebre è il caso del film Lumière *Démolition d'un mur* (1896), che, proiettato "a rovescio", permetteva di vedere la ricomposizione di una parete di mattoni appena demolita. Nel caso del film *I Bagni di Diana*, con la proiezione a ritroso, gli spettatori ammirano divertiti alcuni tuffatori compiere al contrario le loro *performances*, balzando all'indietro fuori dall'acqua per ripositionarsi magicamente sul trampolino.

<sup>8</sup> Sui film "dal vero" italiani dei primi anni e, più in generale, del periodo tra il 1895 e il 1914, si segnala A. Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero". 1895-1914*, Gemona (Ud), La Cineteca del Friuli, 2002.

povertà della struttura narrativa, sono da considerarsi a tutti gli effetti film di finzione. Probabilmente il primo in Italia a organizzare racconti per immagini cinematografiche è il milanese Italo Pacchioni<sup>9</sup>, il quale, già nel 1896, gira, con un apparecchio da ripresa da lui stesso costruito, alcune brevissime comiche come *Il finto storpio al Castello Sforzesco*, *La gabbia dei matti* e *Battaglia di neve*, rudimentali messinscene che vedono come protagonisti il fratello, il cugino e il figlio dello stesso realizzatore.

Sempre nell'ambito della prima produzione a soggetto, di maggiore rilievo sono da ritenersi le comiche realizzate fin dal 1899 da Leopoldo Fregoli, utilizzando un *cinématographe* Lumière da lui stesso enfaticamente ribattezzato *Fregoligraph*: sono brevi film, incentrati sui numeri di trasformismo del poliedrico artista, che Fregoli fa proiettare nei teatri e nei *cafés-chantants* come complemento delle proprie esibizioni in scena<sup>10</sup>.

Nonostante la precoce diffusione nella penisola del cinematografo, l'ingegno e il dinamismo dei primi pionieri l'attività realizzativa italiana, dopo il 1896, non conoscerà per diversi anni alcuno sviluppo sostanziale: priva di un progetto organico e di una pianificazione produttiva di tipo industriale, rimarrà pratica sporadica, marginale, limitata all'iniziativa isolata dei cultori del nuovo strumento, che, in maniera artigianale, realizzano qualche film e organizzano in prima persona estemporanee proiezioni pubbliche in teatri affittati per l'occasione, in ritrovi pubblici, nei bar e nelle birrerie.

Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento la produzione cinematografica italiana è incrementata unicamente da questi impresari girovaghi e saltuari, operatori occasionali che, sfruttando la caratteristica del *cinématographe* di essere, oltre che proiettore, anche macchina da presa, utilizzeranno i film da loro stessi realizzati per integrare i propri spettacoli, costituiti essenzialmente da film di provenienza straniera.

---

<sup>9</sup> Sulla figura di Italo Pacchioni si segnala: E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli, *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro, 2007.

<sup>10</sup> Secondo la testimonianza dello stesso Fregoli, era stato Louis Lumière in persona a donare il *cinématographe* (poi ribattezzato *Fregoligraph*) al famoso trasformista, in visita agli stabilimenti di Lione. L. Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli*, Milano, Rizzoli, 1936, p.216.

## *1.2 Il ritardo italiano*

Le condizioni che, per quasi dieci anni, impediscono la costituzione in Italia di un comparto produttivo cinematografico sono fondamentalmente strutturali e non riguardano esclusivamente lo specifico settore del cinema, ma il generale quadro industriale della nazione.

Ancora alla fine del XIX secolo, l'Italia avverte i postumi di una tardiva unità nazionale; sconta, in vaste aree del paese, una grave arretratezza culturale e sociale; patisce un profondo divario tecnologico rispetto alle maggiori potenze europee.

All'indomani dell'unificazione l'Italia è un paese sostanzialmente agricolo: è solo il massiccio intervento statale a imprimere un'accelerazione verso l'industrializzazione del paese; in particolare è la Sinistra di De Pretis al potere in quegli anni a sovvenzionare con risorse pubbliche, intorno al 1880, il primo nucleo industriale italiano, basato essenzialmente sulla metallurgia pesante<sup>11</sup>. Sempre grazie all'energico sostegno dello Stato, il comparto industriale italiano tenta comunque di diversificarsi: l'esercizio delle ferrovie passa all'imprenditoria privata, con la posizione dominante delle Ferrovie Meridionali di Pietro Bastogi; negli stessi anni nascono alcuni gruppi storici dell'industria italiana, come la Breda (1886), la Edison (1884), la Montecatini (1888), la Pirelli (1883), la Bassetti (1885), la Franco Tosi (1881), la Società Metallurgica Italiana della famiglia

---

<sup>11</sup> Nel 1884 viene fondata la Società Altiforni, Acciaierie e Fonderie Terni. A capo dell'industria Stefano Breda. A fronte di un capitale sociale di 6 milioni, lo Stato arriva a versare un anticipo di dodici milioni per la fornitura di corazze di acciaio da destinarsi alla costruzione di navi da guerra. In realtà si tratta di un sovvenzionamento pubblico mascherato. R. Romano, *Nascita dell'industria in Italia. Il decollo delle grandi fabbriche. 1860- 1940*, Roma, Editori Riuniti, 1994, p.36.

Orlando.<sup>12</sup> Un ulteriore sviluppo del panorama industriale italiano si riscontra dopo il 1887, quando i dazi doganali a protezione dell'agricoltura, colpita da profonda crisi intorno alla metà degli anni Ottanta, vengono estesi anche ai settori industriali; grazie alla politica protezionistica del governo l'apparato industriale, in tutti i settori strategici, viene messo al riparo dalla temibile concorrenza straniera<sup>13</sup>.

Il ritrovato dinamismo dell'apparato industriale italiano subisce una brusca frenata nei primi anni Novanta dell'Ottocento, a seguito dei gravi scandali finanziari che mettono in ginocchio importanti istituti di credito: la crisi e la successiva ristrutturazione del sistema bancario nazionale ha forti ripercussioni anche in campo industriale, colpendo in particolare il settore siderurgico. In primo luogo si assiste ad un drastico calo negli investimenti industriali: tra il 1887 e il 1892 la quota dei capitali investiti nell'industria crolla del 65%, per subire un'ulteriore calo del 32% tra il 1895 e il 1897<sup>14</sup>. Le conseguenze sono evidenti: dal 1890 al 1893, ad esempio, la produzione di ghisa diminuisce in maniera costante, mentre la produzione dell'acciaio si riduce di due terzi e quella del ferro di circa il 40%.; risente pesantemente della crisi anche il comparto meccanico, con una flessione notevole nei settori ferroviario e della cantieristica navale.

Dunque, ancora negli ultimi anni dell'Ottocento, il panorama economico-industriale italiano si dimostra fragile, certamente inadeguato per colmare, in campo produttivo e finanziario, le siderali distanze che dividono l'Italia dalle maggiori potenze economiche del mondo: sono proprio i settori più avanzati dell'industria a patire i ritardi più gravi: tra il

---

<sup>12</sup> P. Bianchi, *La rincorsa frenata. L'industria italiana dall'unità nazionale all'unificazione europea*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 22

<sup>13</sup> In particolare il governo Crispi nel 1888 dichiara una vera e propria guerra commerciale nei confronti della Francia, annullando i patti economici che intercorrevano tra i due paesi. Questa ulteriore svolta protezionistica si rivelerà dannosa soprattutto per l'Italia, in particolare per l'agricoltura nazionale, già segnata dalla crisi di qualche anno prima. Per molti studiosi il tracollo dell'economia agricola di questi anni è uno dei fattori determinanti dello stratosferico aumento dell'emigrazione che si registra nel periodo, soprattutto verso l'America del nord: se nel 1886 sono 82.166 gli italiani che si imbarcano per gli Stati Uniti, nel 1891 il numero sale a 186.472. R. Romano, *Nascita dell'industria in Italia. Il decollo delle grandi fabbriche. 1860- 1940*, Roma, Editori Riuniti, 1994, p.48.

<sup>14</sup> G. Toniolo, *Storia economica dell'Italia liberale. 1850 – 1918*, Bologna, Il Mulino, 1988, p.145.

1895 e il 1899 in Germania vengono prodotte annualmente 4900 tonnellate di acciaio, in Francia 1263, in Italia solo 75; nel 1900 i tedeschi possono usufruire di una produzione elettrica annua di 1280 milioni di Kwh, i francesi di 340 milioni, gli italiani di 220 milioni<sup>15</sup>.

Al contempo, tra Otto e Novecento, la situazione sociale e politica italiana, convulsa e problematica, non è certo ideale per l'accrescimento delle potenzialità produttive: il reddito medio pro capite è la metà di quello francese, meno di un terzo di quello inglese, meno di un quarto di quello statunitense. Se il basso costo del lavoro da un lato favorisce l'esportazione dei prodotti nazionali (come vedremo, anche l'industria cinematografica sarà favorita in questo senso dai salari contenuti della manodopera), dall'altro frena i consumi e, soprattutto, incrementa una conflittualità di classe, che si inasprisce a cavallo tra Ottocento e Novecento: secondo dati ufficiali dell'Ufficio centrale di statistica, nel 1897 vengono indetti in Italia 217 scioperi, ma già nel 1901 il numero delle proteste sindacali con astensione dal lavoro arriva a 1184<sup>16</sup>.

Questa perdurante condizione di arretratezza e di instabilità, che sfavorisce tutte le attività imprenditoriali, ha inevitabili conseguenze anche sul processo di industrializzazione della semi-artigianale attività cinematografica italiana, del tutto priva dei quei presupposti finanziari e di quelle strutture tecnologiche che, in altri paesi, hanno consentito la nascita e il consolidamento di un'industria nazionale di settore.

Tra la fine dell'800 e del '900, nonostante la fase involutiva dei Lumière, le società cinematografiche francesi dominano i mercati internazionali. Georges Méliès, nel suo piccolo teatro di posa di Montreuil, realizza a ripetizione capolavori di enorme successo, mentre la Pathé Frères, costituita nel 1898 come Compagnie générale des phonographes, cinématographes et appareils de précision, pone le basi per la futura affermazione

---

<sup>15</sup> A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidorno, *L'età contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 287-293.

<sup>16</sup> Bernardini I, op. cit., pp.207-8.

internazionale. Dotata di un capitale iniziale di 1 milione di franchi (elevato nel 1901 a 2 milioni e 660 mila), la Pathé è sostenuta dalla società elettrica Grivolas e dal gruppo finanziario dell'industriale Jean Neyret. Su importanti appoggi industriali e finanziari potrà contare anche la Gaumont, attiva nel settore cinematografico fin dal 1897 e destinata a diventare, nel 1905, società anonima con 3 milioni di capitale, grazie al sostegno della Banque suisse et français e della Compagnie générale d'électricité.

Anche negli Stati Uniti il comparto cinematografico già alla fine dell' Ottocento dispone di solide basi produttive e finanziarie: se la Edison Co. gode dell'appoggio della General Electric e dalla Banca Morgan, l'American Biograph di Dickson viene cospicuamente sostenuta dai gruppi finanziari Harriman e Rockefeller e dalla Union Pacific<sup>17</sup>.

Negli anni a cavallo del secolo anche in Inghilterra si è verificato un rapido sviluppo dell'attività produttiva, incentivata dall'esistenza di una vasta rete di esercizi stabili. Grazie a piccole, ma dinamiche società come la Warwick Trading Co. di Charles Urban, la Cricks and Martin Co. e la Hepworth Film Co. fondata nel 1899 da Cecil Hepworth, alcuni realizzatori di talento hanno potuto effettuare per alcuni anni esperienze importanti per l'evoluzione del linguaggio del cinema. Se dal 1905-1906 si assisterà a un rapido processo involutivo della cinematografia britannica, penalizzata dalle esigue dimensioni delle case di produzione e dalla mancanza di adeguati appoggi finanziari, nei primissimi anni del '900 la produzione inglese gode ancora di una posizione di rilievo sui mercati internazionali, tra cui quello italiano.

A fronte di un così munito e stabile comparto cinematografico internazionale, il debole movimento cinematografico italiano si rivela del tutto inadeguato, dal punto di vista delle tecnologie e, soprattutto, delle risorse finanziarie, ad avviare una produzione industriale di settore in grado di reggere l'impatto con la temibile concorrenza estera.

---

<sup>17</sup> A. Bernardini, *1905 e dintorni*, in M. Canosa (a cura di), *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Le Mani, Recco (Ge), 2006 p.35.

Per registrare un'inversione di tendenza si dovrà attendere alcuni anni, quando, il difficile processo di industrializzazione italiano darà finalmente i primi risultati concreti.

A partire dalla fine dell'Ottocento e, negli anni a seguire, con il governo Zanardelli (1901 - 1903) e il secondo governo Giolitti (1903-1905) si intravedono i primi sostanziali e duraturi segni positivi nel settore industriale italiano, dopo l'interlocutoria fase di sviluppo che ne ha caratterizzato la crescita: il perdurante sostegno governativo alle maggiori industrie, l'incremento degli investimenti in opere pubbliche, il mantenimento di un rigido protezionismo doganale hanno come esito un generale progresso dell'economia nazionale, con un tasso di incremento del prodotto interno lordo dell'Italia pari al 2,4% annuo; i maggiori avanzamenti si registrano soprattutto in produzioni industriali strategiche come i settori metallurgico, meccanico, elettrico e chimico, che, in media, conseguono un incremento annuo vicino al 12%. Fattore determinante del rinnovato dinamismo in campo industriale è il sostanzioso flusso di capitali che converge nelle attività produttive già alla fine dell'Ottocento, grazie al radicale riassetto del settore bancario italiano.

A Milano, nel 1894, con uomini e mezzi, forniti dal gruppo tedesco Bleichröder, è stata fondata la Banca Commerciale, che proprio dalla Germania importa il modello bancario "misto".<sup>18</sup> Il sistema delle grandi banche miste a capitale straniero, spesso legate a doppio filo ad importanti gruppi industriali, prevede che il denaro dei depositi possa essere re-investito in speculazioni borsistiche o per l'acquisizione di quote societarie. E' proprio l'impulso da parte questi potenti istituti di credito che rivitalizza il comparto industriale

---

<sup>18</sup> Nello stesso periodo nasce a Genova il Credito Italiano, che condivide con la Banca Commerciale, la partecipazione di gruppi finanziari tedeschi (nel caso del Credito Italiano, i gruppi Warschavuer, Goldsmith e Nationalbank fur Deutschland) e il modello di banca mista, a cui aderiranno anche il Banco di Roma e la Società Bancaria Italiana, divenuta poi Banca Italiana di Sconto. P. Bianchi, *La rincorsa frenata. L'industria italiana dall'unità nazionale all'unificazione europea*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 22.

italiano, fortemente indebolito dalle precedenti crisi finanziarie.<sup>19</sup> Tra il 1899 e il 1907 la crescita industriale è pari a circa il 6,5%, con un incremento delle esportazioni del 3,5 %<sup>20</sup>.

In questo periodo di rapido sviluppo, mentre i gruppi industriali sorti nella seconda metà dell'Ottocento conoscono la massima espansione, nuove moderne imprese come la FIAT - fondata da Giovanni Agnelli nel 1899 - si affacciano prepotentemente sul mercato; tra il 1905 e il 1906 la potenzialità produttiva si arricchisce ulteriormente con la costituzione del gruppo siderurgico dell'Ilva e la nascita delle acciaierie Falk.

Nei primi anni del Novecento il movimento industriale italiano è essenzialmente trainato da quei settori che ne rappresentano l'avanguardia tecnologica: l'industria automobilistica, l'industria tessile, quella della gomma, della meccanica di precisione, dell'energia elettrica sono le punte di diamante del panorama economico del nostro paese. L'industria elettrica, ad esempio, conosce una crescita improvvisa, grazie all'ambizioso piano di sfruttamento delle cadute d'acqua alpine e prealpine; d'altro canto la diffusione di questa nuova e proficua fonte di energia viene favorita dall'espansione di un'altra società destinata ad un ruolo di rilievo nel quadro industriale italiano, la Pirelli, che diventa, già all'inizio del Novecento, uno dei maggiori produttori mondiali di cavi elettrici. Un impulso notevole si registra anche nel campo della chimica, ad esempio, nella produzione di acido solforico che, nella prima decade del Novecento, aumenterà al ritmo di circa il 10 % annuo.

Queste realtà industriali, dinamiche, moderne, tecnologicamente avanzate, sono l'emblema di un radicale e più generale ammodernamento del comparto produttivo italiano, che si modifica profondamente soprattutto grazie ad una classe dirigente rinnovata: una nuova generazione di imprenditori, in gran parte di estrazione borghese, che guarda con estremo interesse quanto si sta realizzando oltre le Alpi, ma anche al di là dell'Oceano: sull'esempio dei paesi industrialmente più evoluti anche in Italia, nelle grandi come nelle

---

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> G. Toniolo, *Storia economica dell'Italia liberale. 1850 – 1918*, Bologna, Il Mulino, 1988, p.163.



piccole imprese, si tende, seppur con estrema difficoltà, all'avanzamento tecnologico, alla programmazione sistemica, all'applicazione di nuovi metodi organizzativi.

Questo drastico cambiamento di prospettiva che è strutturale coinvolge anche il settore cinematografico, attività imprenditoriale che, come si è detto, è stata condotta fino a questo momento secondo criteri artigianali e semi-amatoriali.

Un primo decisivo impulso al rinnovamento del settore lo si deve alla progressiva trasformazione della fruizione cinematografica: se, ancora nei primissimi anni del Novecento, le proiezioni vengono considerate come un'attrazione da mostrarsi nei baracconi delle fiere e nei teatri saltuariamente affittati da impresari itineranti<sup>21</sup> o, al più, come una delle tante esibizioni che compongono i programmi dei *caffè concerto*; tra il 1904 e il 1905 si assiste ad un evidente mutamento di rotta e il cinematografo prende ad essere valutato come mezzo di spettacolo autonomo e dunque da allocare in sale appositamente ed esclusivamente adibite.

L'avvio e la successiva espansione dell'esercizio stabile sono condizionati dal contemporaneo e consistente aumento della popolazione dei maggiori capoluoghi italiani, in parte dovuto all'addensarsi nei centri urbani delle attività industriali e manifatturiere: l'incremento della richiesta di manodopera nelle città determina un esponenziale aumento numerico delle classi proletarie e sottoproletarie urbane<sup>22</sup>, che si rivelano immediatamente ben disposte nei confronti di quel divertimento a buon mercato che è il cinematografo. Inoltre, tra il 1904 e il 1905, vengono introdotte consistenti migliorie tecniche e logistiche che aumentano decisamente la qualità degli spettacoli cinematografici: le immagini sullo schermo hanno ormai raggiunto un'apprezzabile fissità e nitidezza; il metraggio dei film è

---

<sup>21</sup> In merito agli spettacoli cinematografici itineranti e alle imprese che li organizzavano si veda: A. Bernardini, *Cinema italiano delle origini: gli ambulanti*, Gemona (UD), La Cineteca del Friuli, 2001.

<sup>22</sup> "La grande corrente migratoria stava liberando almeno in parte le campagne da quell'eccedenza di popolazione che aveva causato una diminuzione del tenore di vita e la disoccupazione. L'era dell'elettricità era cominciata, le prime automobili percorrevano già le strade [...] e si stavano progettando i primi edifici in cemento armato" D. M. Smith, *Storia d'Italia dal 1861 al 1969*, voi. I, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 307-8.

aumentato, i locali destinati alle proiezioni non sono più luoghi malsani e pericolosi come spesso accadeva in precedenza.

Questi fattori risulteranno determinanti, e non solo in Italia, per la formazione di un consistente circuito di sale stabili: infatti, anche in quelle nazioni in cui, fin dal 1896, l'attività cinematografica è stata supportata da ingenti capitali e sorretta da solidi piani industriali la diffusione massiccia di locali appositamente adibiti alle proiezioni avviene solo intorno al 1904-1905.

Difficoltà nell'espansione delle sale stabili si registrano, ad esempio, in Francia, dove l'esercizio in sedi fisse, come sostiene Georges Sadoul, diventa di norma solo a partire 1905, quando:

parecchi ambulanti affittarono teatri o locali di varietà durante la bassa stagione per presentarvi dei film. Certuni di questi spettacoli ebbero tanto successo che vi si stabilirono in modo definitivo<sup>23</sup>.

Allo stesso modo, negli Stati Uniti l'esercizio stabile si ugualmente consolida non prima del 1905, con l'improvvisa proliferazione dei *nickelodeons*, minuscole sale cinematografiche a cui si accede al modesto prezzo di un *nickel* (la moneta da 5 cents)<sup>24</sup>.

La contemporaneità con cui si verifica la propagazione delle sale cinematografiche stabili in Italia e nei paesi che possono contare su un comparto cinematografico già solido sarà un elemento decisivo per la nascente industria di settore italiana che, al suo avvio, potrà

---

<sup>23</sup> G. Sadoul, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, Torino, Einaudi, 1965, p.572.

<sup>24</sup> "Secondo i dati raccolti da Sadoul, nel 1902 negli Stati Uniti esistevano al massimo tre dozzine di sale fisse; mentre, grazie alla rapida espansione di tutto il sistema economico americano e al grande pubblico degli immigrati, cui era naturalmente indirizzato il nuovo spettacolo delle immagini in movimento, a partire dagli ultimi mesi del 1905 lo sviluppo dell'esercizio fu così rapido che alla fine del 1908 si contavano negli Stati Uniti ben diecimila sale funzionanti". Bernardini II, pp. 4-5.

contare su un bacino di utenza e, dunque, su un mercato interno proporzionalmente paragonabile a quello delle nazioni dal punto di vista cinematografico più evolute.

A Roma, nel 1904, i cinematografi che propongono una programmazione costante e regolare sono solo 4, ma già nel 1905 il numero è più che raddoppiato. Nello stesso anno a Torino risultano attive 10 sale cinematografiche, a Napoli se ne contano 6, mentre a Milano i locali esclusivamente adibiti alle proiezioni sono 4. Il fenomeno, tra l'altro, non riguarda solo i grandi centri, ma anche molti capoluoghi di provincia.

Con l'espansione dell'esercizio stabile, il numero di spettatori aumenta sensibilmente e, soprattutto, si fidelizza: grazie ad un' oculata politica dei prezzi, che prevede un basso costo dei biglietti di ingresso (in media 20 centesimi), i gestori dei cinematografi possono contare su una clientela affezionata e sempre in aumento. A fronte di questi aspetti decisamente positivi, gli esercenti devono accondiscendere alle aumentate esigenze del pubblico, che pretende spettacoli di qualità e soprattutto un frequente ricambio delle programmazioni. In mancanza di una produzione nazionale i gestori di sala italiani sono costretti a rifornirsi di film esclusivamente dall'estero<sup>25</sup> con costi di importazione che si rivelano pressoché insostenibili. Non è dunque un caso che sia proprio il proprietario di un cinematografo ad elaborare il progetto che in breve avrebbe portato alla costruzione del primo stabilimento italiano per la fabbricazione di film.

---

<sup>25</sup> In Italia la diffusione degli apparecchi e dei film è in un primo tempo affidata agli agenti delle Case americane e inglesi (The Anglo-Italian Commerce Co., The Continental Phonograph Co., The Italian Mutoscope and Biograph Co., ecc.); dal 1903, i più attivi sul mercato italiano sono i distributori di ditte francesi, in particolare quelli della Pathé, della Gaumont, della Georges Mendel. Bernardini I, p. 210.

### 1.3 L'Alberini & Santoni: prima "manifattura cinematografica" in Italia

Uno degli esercenti cinematografici più attivi nel panorama italiano di inizio secolo è certamente Filoteo Alberini, che già nel 1901 - primo in Italia - ha inaugurato a Firenze un locale dedicato esclusivamente alle proiezioni cinematografiche.

Fotografo dilettante, fototecnico e cartografo professionista, è da annoverarsi tra i più intraprendenti pionieri della prima stagione cinematografica italiana. Alberini nel dicembre del 1896 ha depositato il brevetto del *kinetografo Alberini*, un apparecchio per le riprese cinematografiche, per molti versi, simile al *cinématographe* che i Lumière hanno costruito solo qualche mese prima. L'invenzione dei fratelli di Lione in breve tempo monopolizza il mercato internazionale e l'invenzione del futuro esercente non ha alcun seguito, come del resto ne avranno le successive macchine da presa e proiezione brevettate alla fine dell'Ottocento dallo stesso Alberini, il quale però continua ad interessarsi all'attività cinematografica come esercente e operatore. Dopo la già citata esperienza fiorentina, Alberini nel 1904 apre a Roma, in piazza Esedra, l'odierna piazza del Repubblica, il cinematografo Moderno, destinato a divenire in breve la sala più prestigiosa della capitale<sup>26</sup>. Oltre ad essere un efficiente imprenditore, Filoteo Alberini è un tecnico preparato, un esperto operatore e soprattutto un profondo conoscitore del neonato mercato cinematografico italiano, di cui intuisce le potenzialità fino ad allora inesprese. Alberini si è ormai convinto che i tempi sono maturi per allestire in Italia una casa cinematografica in grado di contrastare lo strapotere di quelle società estere che continuano a monopolizzare il mercato nazionale e già nell'inverno del 1904, in sodalizio con il socio finanziatore Dante Santoni, avvia le pratiche per la costruzione di un stabilimento. In pochi mesi viene

---

<sup>26</sup> Il Moderno rimase il solo cinematografo a Roma per tre mesi. Il 3 aprile viene, infatti, inaugurato, tra via Celsa e piazza del Gesù, il Cinematografo Artistico Italiano dei Cocanari; seguono poi, il 13 aprile, il Cinematografo Unvergleichlich in via Tomacelli 105 e il 22 aprile il Radium di M. Clerici: quest'ultimo è posizionato proprio di fronte al Moderno, all'Esedra di Termini. Bernardini I, p.128.

allestita una struttura produttiva concepita secondo i più moderni criteri industriali: l'esercente-imprenditore, prima di avviare i lavori, si è recato all'estero - in Francia e in Germania - dove ha acquisito un'approfondita competenza riguardo i più innovativi sistemi di produzione in scala dei film e dove ha provveduto all'acquisto di moderni macchinari.

Lo stabilimento della Alberini & Santoni, inaugurato nella primavera del 1905, si segnala immediatamente come una struttura di eccellenza, dotata di un ampio teatro di posa a vetri, di una grande vasca per le scene acquatiche, di efficienti laboratori di sviluppo e stampa, di locali adibiti al montaggio, alla coloritura, al finissaggio e all'imballaggio dei film.

La descrizione delle strutture della Alberini & Santoni, riportata sulle pagine del "Bollettino Società Fotografica Italiana" non lascia adito a dubbi circa la modernità dell'impianto:

"Egli [Alberini], associatosi nel 1905 col il Signor Dante Santoni, per dare maggior incremento all'azienda, si costruì in Via Appia Nuova, fuori Porta S. Giovanni, uno speciale Stabilimento, dotato di ricco e svariato macchinario, degli ultimi e perfezionati sistemi di riproduzioni cinematografiche, appositamente costruiti in Germania e in Francia.

L'edifizio ha un'area di 2000 mq. , consta di vari fabbricati e d'una immensa vasca per la riproduzione di soggetti nautici.

Il fabbricato principale è a tre piani, di cui uno sotto terra per le camere oscure, in esso oltre 50 operai si succedono alla preparazione e colorazione dei Films e questo numero verrà quanto prima raddoppiato per le ognor crescenti richieste, senza contare

poi i provetti artisti che son man mano assunti a seconda dei soggetti in lavorazione.

Il teatro di posa, tutto a vetri, è di 21 m. per 12,30: ivi sono ideate e riprodotte le varie scene costituenti il soggetto cinematografico, segue il caseggiato per la colorazione, lungo 53 mt.

Per la grandiosità dell'impianto, la razionale sua ripartizione e infine per la riconosciuta bontà delle riproduzioni, possiamo asseverare che questo è il primo e unico impianto italiano di manifattura cinematografica.

La sua sede amministrativa è in Roma, via Torino, 96, senza succursali in altre città".<sup>27</sup>

Il "primo stabilimento italiano di manifattura cinematografica", come si poteva leggere sulla facciata dall'edificio principale, è costituito da una palazzina per uso uffici, a ridosso della quale sorgeva il teatro di posa invetriato.

In una costruzione vicina, eretta successivamente e non inclusa nel progetto iniziale<sup>28</sup>, sono ubicati la sartoria, i locali per il montaggio, per la preparazione delle didascalie, per la stampa e la colorazione, mentre nei sotterranei sono collocati gli ambienti per lo sviluppo, il fissaggio e il lavaggio della pellicola

Dunque, nonostante i dieci anni di ritardo, l'industria cinematografica italiana fa il proprio esordio senza alcun timore reverenziale nei confronti della concorrenza straniera,

---

<sup>27</sup> *Il primo Stabilimento italiano di manifattura cinematografica*, "Bollettino Società Fotografica Italiana", Firenze, Aprile 1906, p.38. Il resoconto fa riferimento allo stato degli impianti nel 1906 e dunque, quando già sono state effettuati ampliamenti rispetto allo stabilimento eretto nel 1905, che comunque già prevedeva tutte le strutture e le attrezzature necessarie per una produzione cinematografica a ciclo completo.

<sup>28</sup> G. Lasi, *La ripresa di Roma* in, M. Canosa, a cura di, 1905. *La presa di Roma*. op.cit., pp. 54-59. Alcuni disegni del progetto sono riportati nell'apparato iconografico del volume (fig. 7- 8 – 9).

dimostrando fin da subito di potersi confrontare alla pari con le migliori Case estere non solo sul mercato italiano, ma anche oltre confine.

L'elevato standard tecnologico della Alberini & Santoni si evidenzia già nella produzione del primo film realizzato dalla società romana: *La presa di Roma – 20 settembre 1870*, per l'epoca, un vero e proprio colossal<sup>29</sup>. Il film, girato personalmente da Filoteo Alberini, si dimostra all'altezza delle migliori produzioni straniere dal punto di vista narrativo, scenico e tecnico: la trasposizione cinematografica della battaglia della Breccia, composta da sette quadri, prevede scene in esterno, girate nei luoghi in cui si sono effettivamente svolti gli avvenimenti descritti, nonché scene d'interno realizzate nello stabilimento romano e allestite dal noto scenografo teatrale Augusto Cicognani. I ruoli principali vengono assegnati a due quotati attori di teatro: Carlo Rosaspina, già protagonista nella prestigiosa compagnia di Eleonora Duse e il giovane, ma promettente Ubaldo Maria del Colle, destinato ad una brillante carriera in ambito cinematografico come attore e come regista. Nell'approntamento del V quadro che vede i bersaglieri oltrepassare la Breccia di Porta Pia, Alberini riesce ad organizzare un primordiale movimento di massa delle comparse in scena. Anche dal punto di vista tecnico *La presa di Roma* è la dimostrazione dell'alto livello industriale immediatamente raggiunto dalla Alberini & Santoni: il film in alcune sue parti è a colori, le immagini sono di ottima qualità, ma è soprattutto l'inusuale metraggio a stupire. La pellicola misura ben 250 m., una dimensione che poche case al mondo sono in grado di eguagliare nel 1905. Le qualità del film della Casa romana sono ampiamente premiate dal folgorante successo che *La presa di Roma* ottiene già alla "prima" ufficiale, la sontuosa proiezione pubblica organizzata del 20 settembre 1905 nell'affollatissimo

---

<sup>29</sup> Sul film *La presa di Roma* si vedano: M. Canosa, 1905. *La presa di Roma*, op.cit.; A. Bernardini, "La presa di Roma", *prototipo del cinema italiano*, in A. Costa, *La macchina del visibile: il cinema delle origini in Europa*, Firenze, La casa Usher, 1983 pp.117-125; G.P. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, op. cit., pp. 160-164; R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2009, pp. 10-18; S. Toffetti (a cura di), *Da «La presa di Roma», a «Il piccolo garibaldino». Risorgimento, massoneria, istituzioni: l'immagine della Nazione nel cinema muto (1905 – 1909)*, Roma, Gangemi Editore, 2007.

piazzale di Porta Pia, ma l'eccellenza e la modernità della pellicola d'esordio della Alberini & Santoni sono comprovate anche dalla distribuzione pluriennale garantita al film, che dopo aver conseguito un immediato e considerevole riscontro di pubblico con incassi notevoli in tutto il paese, sarà inserito nei cataloghi di vendita degli anni successivi e saltuariamente proiettato, specie in occasione dei festeggiamenti del XX settembre, fino a metà anni '10.

Già in occasione del primo film realizzato, l'Alberini & Santoni, dal punto di vista tecnologico e industriale, ha dimostrato di potersi inserirsi più alti livelli della produzione cinematografica internazionale, che, proprio in questo periodo, sta compiendo grandi passi avanti.

I grandi teatri di posa, di dimensioni tali da poter sfruttare in fase di ripresa le risorse della luce artificiale, vengono ultimati - dalla Pathé come dagli Etablissements Gaumont e dalla Star Film di Méliès - tra il 1905 e il 1906. La cubatura del teatro di posa della Gaumont, completato verso la metà del 1905 è dieci volte superiore a quella dello studio costruito qualche anno prima da Méliès<sup>30</sup>.

Un analogo rinnovamento nelle strutture degli stabilimenti cinematografici avviene negli Stati Uniti: nuovi e più efficienti studi sono costruiti nel 1906 a New York sia dalla Edison Co. sia dall'American Biograph. In particolare lo stabilimento Edison Co., realizzato nel quartiere del Bronx, rimarrà il più grande stabilimento statunitense fino al 1912<sup>31</sup>.

Se per dimensioni l'Alberini & Santoni non può competere con le strutture delle più affermate case cinematografiche del mondo, gli stabilimenti della prima manifattura italiana, per funzionalità, tecnologia e organizzazione, non hanno nulla di invidiare ai complessi industriali più all'avanguardia del settore.

---

<sup>30</sup> A. Bernardini, *1905 e dintorni*, op. cit. p.35.

<sup>31</sup> Ibidem.



A questo proposito, la stampa dell'epoca non manca di segnalare, con enfasi patriottica, l'avanguardia della struttura industriale messa a punto da Filoteo Alberini e Dante Santoni:

Compiacciamoci sinceramente coi Sigg. Alberini e Santoni perché loro mercé, d'ora innanzi anche per l'arte cinematografica vedremo, ancor una volta, affermarsi l'assioma che l'Italia sa fare da sé emancipandosi anche in tale artistica industria dai mercati stranieri<sup>32</sup>.

Oppure:

Il Santoni, dotato anch'esso di fibra ferrea e di svegliata intelligenza, si diede a tutt'uomo, perché lo stabilimento fosse presto un fatto compiuto, a onore e gloria d'Italia, la quale avrebbe dimostrato agli esteri che anche gli Italiani sono buoni a far qualcosa. e che non costituiscono gli eterni poeti, inneggianti al cielo azzurro e alle notti plenilunari<sup>33</sup>.

Sono frasi che lasciano trasparire una voglia di riscatto e un'insofferenza verso la scarsa considerazione che i Paesi più avanzati continuano a mantenere nei confronti dell'Italia, ancora reputata sul piano industriale, scientifico e tecnologico sostanzialmente arretrata: nel settore cinematografico questo divario pare ridursi grazie all'attività della Alberini & Santoni che è continuata con successo, anche all'indomani de *La presa di Roma*.

---

<sup>32</sup> *Il primo Stabilimento italiano di manifattura cinematografica*, "Bollettino Società Fotografica Italiana", Firenze, aprile 1906, p.38.

<sup>33</sup> *I Cinematografi*, "Albo d'oro", giugno 1906, p.36.

Nei mesi immediatamente successivi la prima manifattura italiana sembra destinata ad una rapida e definitiva affermazione: in effetti tra il settembre 1905 e il 31 marzo 1906 la Casa romana riesce a produrre 12 film, spaziando dall'attualità documentaristica (*Il terremoto in Calabria, La cascata delle Marmore presso Terni*), alle comiche (*Nell'assenza dei padroni, Un colloquio disturbato, Vendetta di suonatori*) fino a soggetti drammatici (*Malia dell'oro, Il romanzo di un Pierrot*). In particolare questi ultimi due titoli risultano degni di nota: la pantomima in sei quadri, *Malia dell'oro*, con i suoi 250 metri, ribadisce la vocazione della Alberini & Santoni ai lunghi metraggi, mentre *Il romanzo di un Pierrot* vede il debutto alla regia di Mario Caserini, come lui stesso ricorda in una breve nota autobiografica del 1913<sup>34</sup>.

#### 1.4 L'avvio dell'industria cinematografica nazionale

Probabilmente i successi ottenuti dall'Alberini & Santoni già nel primo anno di attività non sono estranei all'accelerazione che si riscontra nel settore cinematografico italiano tra il 1905 e il 1906.

Il 2 maggio 1906 nasce a Torino la Ambrosio & Co. Il ragioniere Arturo Ambrosio è un appassionato fotografo e un capace imprenditore: nel 1902 ha avviato, in via Nepione a Torino, un piccolo negozio di apparecchiature fotografiche, che si rivela un ottimo investimento. Nel giro di un paio d'anni, Ambrosio trasferisce il punto vendita in via Roma, trasformando la vecchia sede di via Nepione in un laboratorio per lo sviluppo e la stampa di pellicole<sup>35</sup>; nel 1904 apre una sede distaccata a Milano e può contare sugli

---

<sup>34</sup> A.A. Cavallai, *Un maestro, Mario Caserini*, "La Vita Cinematografica", 31 dicembre 1914, a. V n.46-47, p.99.

<sup>35</sup> Sull'avvio dell'attività di Arturo Ambrosio si vadano, tra gli altri: F. Prono, *Atti di nascita del cinema a Torino*, in Ira Fabri (a cura di), *Le fabbriche della fantasticherie*, Venaria (TO), Testo & Immagine, 1997,

introiti derivanti dalla rappresentanza esclusiva di alcuni tra i più importanti produttori esteri di pellicole e apparecchiature fotografiche. La ditta Ambrosio, che conta una decina di dipendenti, è ormai una realtà affermata, tanto da divenire uno dei fornitori ufficiali della Casa reale. Uno dei frequentatori più assidui del negozio torinese è Roberto Omegna, che già ai primi del Novecento ha tentato la via dell'esercizio cinematografico<sup>36</sup> e che, con ogni probabilità, convince Arturo Ambrosio a diversificare la propria attività, investendo nel settore della produzione di film. Grazie ad un finanziamento ottenuto dal facoltoso commerciante piemontese Alfredo Gandolfi, la ditta Ambrosio acquista una cinepresa Urban che viene affidata allo stesso Omegna per le realizzazioni di alcuni "dal vero". Nel 1904 Arturo Ambrosio si reca personalmente in Francia, dove acquista una macchina da presa Pathé, quindi, come Alberini, compie un viaggio di studio in Germania e in Inghilterra per aggiornarsi sulle ultime novità tecniche e organizzative del settore. Forte di queste esperienze, nel 1905, il fotografo torinese allestisce nel parco della sua villa, in via Nizza 187, un teatro di posa all'aperto, adibendo le cantine dell'abitazione in laboratorio per lo sviluppo e la stampa delle pellicole cinematografiche. L'esperimento convince Ambrosio, tanto che, come si è detto, nella primavera dell'anno successivo, in associazione con Alfredo Gandolfi, viene fondata la collettiva<sup>37</sup> Arturo Ambrosio & C. con 84.000 lire di capitale (49.000 versate da Arturo Ambrosio e 35.000 da Alfredo Gandolfi)<sup>38</sup>. Nonostante l'oggetto di detta società sia genericamente "l'industria e il commercio in

---

pp.75-76.; C. Gianetto, *The Giant Ambrosio, the Italy most prolific silent film company*, "Film History", a. III, n.12, pp. 240-243; Bernardini II, pp. 92-93.

<sup>36</sup> Roberto Omegna, laureato in fisica e matematica, cugino di Guido Gozzano, tra il 1901 e il 1903, in associazione con l'amico Domenico Cazzulino, gestisce a Torino la sala Edison. Bernardini I, pp. 126-127. Su Roberto Omegna si vede inoltre: R. Chiti, *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, Roma, M.I.C.S., 1997, *ad vocem*.

<sup>37</sup> Ai primi del Novecento le normative relative al diritto societario sono regolate dal Codice del Commercio del 1882: in linea generale le forme societarie esistenti all'epoca sono tuttora contemplate nel vigente codice civile. In merito alle società in nome collettivo il Codice del Commercio recita: "società in nome collettivo, nella quale le obbligazioni sociali sono garantite dalla responsabilità illimitata e solidaria di tutti i soci.". *Codice del Commercio del Regno d'Italia*, Titolo IX, *Delle società e delle associazioni commerciali*, Dt. 4, Capo I, *Delle società*, Sezione I, *Disposizioni generali*, art. 76, comma 1, Roma, Tip. Elzeviriana nel Min.delle Finanze, 1885, p.32.

<sup>38</sup> Archivio Nazionale Distrettuale di Torino, 1906. Notaio Torretta. Repertorio 441. Dato ricavato da F. Prono, *Atti di nascita del cinema a Torino*, op. cit., pp.75.

apparecchi di fotografia e ogni altro articolo di ottica e altrimenti affine”, già nel 1906, l’Arturo Ambrosio & C. concentra la propria attività nel settore cinematografico, riuscendo a produrre e distribuire più di 70 film<sup>39</sup>. Oltre ad avvalersi di Roberto Omegna, che si impegna nelle riprese dei “dal vero”, Ambrosio affida a Giovanni Vitrotti<sup>40</sup> - fotografo professionista e già suo collaboratore - la realizzazione di gran parte della produzione dei film a soggetto.

Sempre a Torino, nel 1906, prende avvio l’attività di una seconda casa di produzione, la Carlo Rossi & C.

Carlo Rossi è un giovane intraprendente: laureato in chimica, intraprende la professione di agente assicurativo, pur continuando a coltivare il proprio interesse per la ricerca scientifica, la sperimentazione, l’innovazione tecnologica, tanto che nel 1900 fonda una società anonima per lo sfruttamento di un sistema di telegrafia senza fili<sup>41</sup>. Nonostante il sostanziale fallimento dell’ iniziativa, la sua passione per i moderni mezzi di comunicazione è comunque confermata nel 1905, quando contatta la Pathé per ottenere il diritto di importazione di alcuni film della Casa francese; qualche mese dopo, verso la fine del 1906, decide di avviare in prima persona una attività di produzione cinematografica e l’anno successivo fonda la Carlo Rossi & C. che può avvalersi del sostegno finanziario dell’uomo di affari oriundo prussiano Guglielmo Remmert. Dopo un primo periodo di assestamento, la nuova società che ha sede in corso Casale 91, dà inizio ad un’effettiva produzione nei primi mesi del 1907<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Secondo i dati rilevati da Aldo Bernardini i film prodotti dall’Ambrosio nel 1906 sono 73, di cui 48 a soggetto e 25 “dal vero”. A. Bernardini (a cura di), *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto, 1905-1931*, vol. I, Roma, Anica, 1991.

<sup>40</sup> Su Giovanni Vitrotti si vedano i volumi: M. Vascon Vitrotti, *Giovanni Vitrotti, un pioniere del cinema*, Trieste, G. Coana, 1970; R. Chiti, *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, op.cit., ad vocem.

<sup>41</sup> F. Prono, *Atti di nascita del cinema a Torino*, op.cit., p.87.

<sup>42</sup> L’avvio della produzione della Carlo Rossi & C. viene ufficialmente annunciato sulle pagine del quotidiano “La Stampa” il 16 febbraio 1907. Secondo Franco Prono l’effettiva costituzione della società avviene solamente nel maggio 1907. Ivi, p.87.

Analoghe iniziative nel settore produttivo si registrano in altre zone d'Italia: a Genova, nel 1905, si è costituita la Società Italiana del Cinematofono, prima società anonima<sup>43</sup> nel panorama cinematografico nazionale, con un capitale di 150.000 lire; i fondatori sono Giovanni Zanardo e Mentore Clerici. Lo scopo sociale della ditta è, da statuto, "l'esercizio di cinematografi, commercio di apparecchi ottici e cinematografici", ma già nel 1906, Mentore Clerici, esercente di lungo corso e operatore della prima ora<sup>44</sup>, realizza alcuni dal vero, che distribuisce con il marchio della nuova società.

A Napoli, sempre nel 1906, viene costituita la ditta dei fratelli Roberto, Guglielmo e Vincenzo Troncone. Roberto Troncone è uno dei pionieri della cinematografia italiana: laureato in giurisprudenza e appartenente ad una famiglia benestante della borghesia napoletana, già nel 1897 riesce ad avere in concessione un *cinématographe* Lumière, con cui realizza, nel 1900, un breve film *Ritorno delle carrozze da Montevergine*. Negli anni successivi continua la sua attività come operatore ed esercente a Napoli, coadiuvato dai fratelli, con i quali, nel 1906, fonda l'omonima Casa per tentare in via stabile l'attività produttiva, che peraltro si dimostrerà numericamente e qualitativamente non soddisfacente.

Ancora nel 1906, a Venezia, i fratelli Almerico e Luigi Roatto, esercenti ambulanti che in pochi anni riusciranno a controllare la gestione di una ventina di sale stabili nel nord Italia, costituiscono la società nominale Fratelli Roatto, che realizza e distribuisce alcuni "dal vero", ma anche qualche film a soggetto, le cui trame sono tratte dal repertorio del teatro dialettale veneto. La società Roatto si dota, tra l'altro, di

---

<sup>43</sup> Secondo il Codice del Commercio del 1882, una società anonima è una società "nella quale le obbligazioni sociali sono garantite limitatamente ad un determinato capitale e ciascun socio non è obbligato che per la sua quota o la sua azione" *Codice del Commercio del Regno d'Italia*, Titolo IX, *Delle società e delle associazioni commerciali*, Dt. 4, Capo I, *Delle società*, Sezione I, *Disposizioni generali*, art. 76, comma 3, Roma, Tip. Elzeviriana nel Min.delle Finanze, 1885, p.33.

<sup>44</sup> Mentore Clerici apre, già nel 1904, il cinematografo Radium, una delle prime sale stabili di Roma.

un rudimentale teatro di posa, situato in Barbaria delle Tole, dove girano i loro film di finzione utilizzando macchine da presa Pathé.

Tra il 1905 e il 1906, nonostante la proliferazione di società più o meno strutturate, vocate più o meno espressamente alla produzione, non si esaurisce comunque il fenomeno della realizzazione semi-artigianale di “dal vero” da parte degli esercenti più intraprendenti e di alcuni tra i primi commercianti di film, che integrano i propri cataloghi di vendita con brevi attualità di loro produzione<sup>45</sup>.

In definitiva, nonostante il forte impulso verso una industrializzazione del settore, ancora nel 1906 il quadro produttivo italiano si rivela frammentario, disomogeneo, strutturalmente debole e ancora decisamente legato alla età pionieristica che ha contraddistinto la cinematografia nazionale negli anni precedenti. D’altro canto è ormai evidente che i protagonisti di quella che, oculatamente „Aldo Bernradini ha definito la prima generazione dei “cinematografisti” italiani è ormai in fase di declino: se alcuni dei personaggi che hanno avuto un ruolo fondamentale nell’introduzione dello spettacolo cinematografico in Italia spariscono definitivamente dalla scena produttiva, riprendendo le attività che svolgevano prima di dedicarsi alle “vedute animate” o impegnandosi stabilmente all’esercizio cinematografico (Italo Pacchioni, Vittorio Dello Strologo, Francesco Felicetti, Luigi Sciutto), altri pionieri che hanno tentato, più meno con successo, di evolversi e intraprendere la via della produzione in serie (Filoteo Alberini, i fratelli Troncone, Almerico e Luigi Roatto), saranno ben presto espulsi da un mercato cinematografico che ormai non può più prescindere da una solida e organizzata struttura industriale.

Le ragioni delle difficoltà che la cinematografia italiana incontra nel dotarsi di un apparato industriale organico sono molteplici. In primo luogo la nascente produzione

---

<sup>45</sup> Tra gli esercenti che continuano una seppur limitata attività produttiva si segnalano: la ditta Giuseppe Cocanari & Figli, che gestisce il cinema Artistico di Roma, Rodolfo Remondini, proprietario di alcuni cinematografi in Toscana, Ercole Pettini, gestore dell’Edison di Milano e commerciante di film, l’esercente ambulante Giuseppe Dacomo, Leonardo Ruggeri di Napoli, gestore del Salon Parisien.

cinematografica italiana non può giovare di un assetto finanziario, industriale e distributivo, paragonabile quello su cui possono contare le prime case cinematografiche che si affermano in Francia e negli Stati Uniti, società che, al momento di intraprendere l'attività produttiva nel settore cinematografico, già sono presenti in altri settori industriali: i Lumière, prima di avviare la produzione cinematografica, sono già una realtà industriale di tutto rispetto in campo fotografico: nel 1894 la Société anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière et ses film ha un giro di affari che sfiora i 4 milioni di franchi<sup>46</sup>, con un impianto produttivo efficiente ed attrezzato, in cui lavorano in pianta stabile decine di operai; allo stesso modo la Pathé Frères, inizia ad avere un ruolo rilevante nel comparto cinematografico quando ha già acquisito una posizione dominante nella costruzione e distribuzione di cilindri e apparecchi fonografici, tanto che nel 1899 il capitale della società è di 2.000.000 di franchi, con un giro di affari che supera i 2.500.000 franchi<sup>47</sup>; ugualmente la Gaumont avvia l'attività cinematografica a partire dalla pregressa esperienza industriale nel settore fotografico del Comptoir Général de Photographie, di proprietà di Léon Gaumont fin dal 1895<sup>48</sup>. Esempio ancora più eclatante è la statunitense Edison, colosso industriale, nei settori delle apparecchiature elettriche e della fonografia, ben prima di cimentarsi nel *business* cinematografico. Per queste società gli *asset* produttivi già consolidati e, per giunta, compatibili, dal punto di vista tecnologico, al comparto cinematografico, da un lato assicurano un impianto produttivo e commerciale già rodato su cui appoggiarsi nell'avvio e nello sviluppo della nuova attività, dall'altro garantiscono un *know how* e una struttura tecnico-industriale (progettisti, tecnici, operai

---

<sup>46</sup> J.J. Meusy - A. Straus, *L'argent du Cinématographe Lumière*, in P.J. Benghozi - C. Delage (a cura di), *Une histoire économique du cinéma français (1895 – 1995)*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 50.

<sup>47</sup> L. Creton, *Pathé 1900-1910: finances et stratégies*, in J. Kermabon, *Pathé: premier empire du cinéma*, Paris, Editions du centre Pompidou, 1994, p. 55.

<sup>48</sup> Per quanto riguarda la cinematografia francese, un caso anomalo è quello di Georges Méliès, "cinematografista" artigiano (oltre che artista), il quale riesce ad arrivare ai vertici dei mercati internazionali non avendo alle spalle una solida esperienza industriale, basando esclusivamente la propria fortuna sull'eccezionale inventiva e sulla qualità straordinaria dei suoi film. In realtà la fragilità organizzativa e produttiva della ditta Méliès sarà una delle ragioni del declino precoce della ditta francese, già in ombra agli inizi degli anni '10.

specializzati, ma anche strumentazione, apparecchiature...) facilmente riconvertibile nel settore cinematografico. Inoltre, grazie alle garanzie che la precedente attività industriale assicura loro, le neonate case di produzione francesi e americane, come già accennato nelle pagine precedenti, riescono immediatamente ad attrarre capitali e finanziamenti da importanti istituti di credito e da gruppi industriali di rilievo, operanti in altri settori.

In Italia, al contrario, le prime Case cinematografiche non si costituiscono a partire da strutture industriali già consolidate, ma piuttosto vengono concepite sulla base di attività di tipo commerciale, tra l'altro, molto spesso, di medie o addirittura piccole dimensioni.

Filoteo Alberini, nonostante la non indifferente preparazione tecnica, è un esercente, così come lo sono il fratelli Troncone e Almerico e Luigi Roatto; Carlo Rossi, al pari di Alberini dotato di una solida preparazione scientifica, svolge pur sempre la professione di agente assicurativo; la Società del Cinematofono di Mentore Clerici è in primo luogo una ditta specializzata nel commercio di film; Arturo Ambrosio è il proprietario di negozi e laboratori di fotografia. In definitiva gli artefici della prima fase produttiva della cinematografia italiana non solo non possono appoggiarsi a strutture industriali già consolidate, ma non hanno nemmeno alcun tipo di competenza pregressa nell'organizzazione e nella gestione di un'industria. A questa lacuna sostanziale si aggiunge una congenita fragilità finanziaria, che obbliga le prime società di produzione italiane ad adottare forme associative non compatibili ad un'attività industriale su larga scala.

In molti casi si tratta di società a nome collettivo, in cui i soci mettono a disposizione personalmente e interamente il capitale (mobile ed eventualmente immobile) necessario alla conduzione dell'impresa: ogni socio contribuisce percentualmente in base alla propria quota di partecipazione fissata in statuto<sup>49</sup>. Si tratta di un'esposizione diretta e anche molto

---

<sup>49</sup> Sono società a nome collettivo l'Alberini & Santoni, l'Arturo Ambrosio & C., la Carlo Rossi & C. Con ogni probabilità lo sono anche la ditta dei Fratelli Troncone e quella dei Fratelli Roatto, anche se non si è



rischiosa, in quanto, in caso di perdite superiori ai capitali impegnati, gli eventuali creditori possono rivalersi sui patrimoni personali dei soci<sup>50</sup>. Evidentemente la decisione di costituire società nominali è per molti degli imprenditori impegnati nella produzione cinematografica una scelta obbligata, che rivela, tra l'altro, la natura semi-artigianale di queste prime imprese. Da un lato la mancanza di strutture aziendali e produttive credibili, ma anche il diffuso scetticismo rispetto ad un'attività industriale ancora fase di stabilizzazione, rendono quasi impossibile quel cospicuo finanziamento da parte di investitori esterni che è indispensabile per la costituzione di società di capitali; d'altro canto i protagonisti della fase di avvio dell'industria cinematografica italiana sono ancora ancorati ad una cultura d'impresa che è tipica delle medie e piccole attività commerciali e artigianali. Istituendo società nominali e dovendo render conto delle proprie decisioni ad un solo socio finanziatore i vari Alberini, Ambrosio, Rossi<sup>51</sup> hanno la garanzia di poter esercitare un controllo praticamente assoluto sulla propria azienda, determinandone in prima persona le politiche produttive e, almeno parzialmente, le strategie gestionali e commerciali. D'altronde se questo genere di società prevede un rischio per il patrimonio personale dei costituenti, è anche vero che garantisce ai soci il massimo rendimento in caso di buon esito degli affari, non essendoci alcun vincolo sugli utili e non dovendo esborsare dividendi, come nel caso delle società di capitale. Da un punto di vista industriale però questo genere di soluzione statutaria è da considerarsi assolutamente inadeguata in quanto i contraenti, visto l'alto rischio a cui soggiacciono, non sono incentivati a far affluire nella società quei sostanziosi finanziamenti indispensabili per una produzione di scala,

---

rinvenuta esplicita documentazione in merito. Eccezione la Società del Cinematofono, che, come già accennato, è la prima società per azioni del comparto cinematografico italiano.

<sup>50</sup> "I soci in nome collettivo sono obbligati in solido per le operazioni fatte in nome o per conto della società sotto la firma ad essa adottata dalle persone autorizzate all'amministrazione" *Codice del Commercio del Regno d'Italia*, Titolo IX, *Delle società e delle associazioni commerciali*, Dt. 4, Capo I, *Delle società*, Sezione III, *Delle varie specie di società – Della società in nome collettivo*- art. 106, Roma, Tip. Elzeviriana nel Min.delle Finanze, 1885, pp. 45-46.

<sup>51</sup> Tutte e tre le società constano di due soci ciascuna e in tutte tre uno dei soci è sostanzialmente un socio finanziatore che, non essendo esperto del settore, non si occupa direttamente delle scelte operative

doverosamente supportata da un'organizzazione aziendale efficiente, in cui ogni singolo segmento della filiera produttiva è gestito da personale competente e specializzato. Al contrario i primi imprenditori che in Italia si dedicano alla produzione cinematografica, sono dei veri e propri *fac-totum* che determinano autonomamente ogni aspetto della produzione, occupandosi in maniera diretta dell'ideazione e della realizzazione dei film (scelta dei soggetti, messa in scena, riprese<sup>52</sup>), ma anche delle problematiche relative ai macchinari, dei processi di lavorazione, della gestione del personale e, in alcuni casi, della distribuzione dei film e delle pratiche commerciali.

Tra l'altro, per molte di queste aziende, l'attività produttiva, non è, come indicato da statuto, l'unica finalità sociale: per lo più le prime società cinematografiche, oltre alla realizzazione dei film, si dedicano alla costruzione di apparecchiature (fotografiche o cinematografiche), all'esercizio e alla distribuzione di film prodotti da marchi stranieri concorrenti. Così l'Arturo Ambrosio & C. ha come oggetto sociale "l'industria e il commercio in apparecchi di fotografia e in ogni altro articolo di ottica e altrimenti affine" e, oltre a realizzare e a distribuire film, costruisce macchine da presa e proiettori e, dal 1907, una volta modificato l'assetto societario, diventa anche distributore dell'americana Vitagraph<sup>53</sup>. Allo stesso modo, nello statuto della Rossi & C, si legge che la società avrà come scopo "la fabbricazione e la vendita di pellicole di pellicole impressionate di cinematografi", ma anche l'esercizio di due sale cinematografiche, una situata all'interno della Galleria Nazionale di Torino e l'altra in Rue Intendence a Bordeaux. Ancora più diversificata l'attività della Società Italiana del Cinematofono, dedita, da statuto, all'"esercizio di cinematografi, al commercio di apparecchi ottici e cinematografici", ma

---

<sup>52</sup> Molti di questi primi imprenditori sono operatori esperti e dunque continuano ad esercitare questa mansione anche nelle aziende da loro fondate: è il caso di Filoteo Alberini, ma anche di Roberto Troncone, di Luigi Roatto, di Mentore Clerici.

<sup>53</sup> Nel 1908 l'Ambrosio acquisirà anche la distribuzione dei marchi Raleigh & Robert e delle inglesi Warwick Trading Co., Graphic Cinematograph Co. e Williamson & Co. Bernardini II, 1981, pp. 96.

che è anche concessionaria per l'Italia di importanti produttori francesi e inglesi, come la Gaumont e la Warwick Trading Co.<sup>54</sup>

Le caratteristiche che accomunano le prime case di produzione - dimensioni medio - piccole, scarsità di capitali, strutture produttive inadeguate, mancanza di specializzazione nella gestione e nella conduzione dell'impresa – e che in parte ricorreranno anche negli anni successivi, sono spesso ritenute dagli storici del cinema le cause dello stentato avvio del processo di industrializzazione del cinema italiano, se non vizi congeniti che segneranno negativamente l'intero corso della cinematografia nazionale durante il periodo del muto. Se questa affermazione non è priva di fondamento, sembra però utile sottolineare che tali peculiarità non riguardano esclusivamente il settore cinematografico, ma si registrano in molti segmenti industriali che sono in fase di consolidamento ai primi anni del Novecento. Si può forse arrivare ad affermare che, nei settori manifatturieri, la dimensione semi-artigianale, la frammentazione in piccoli nuclei produttivi, la precarietà delle strutture è una costante del sistema economico italiano di quel periodo (e, a dire il vero, anche di oggi). Basti pensare ai comparti della meccanica, del tessile, della trasformazione alimentare: all'inizio del Novecento, laddove non sono obbligatoriamente necessarie strutture produttive ad altissimo costo (metallurgia, chimica, produzione di energia elettrica), “accanto a poche imprese di dimensioni ragguardevoli, vive e prospera una miriade di piccole e piccolissime unità produttive , sovente legate a tecniche tradizionali”<sup>55</sup>.

Un caso esemplare riguarda il comparto automobilistico, la cui fase di avvio ha caratteristiche, per certi versi, molto simili a quelle che contraddistinguono lo stadio iniziale dell'industria cinematografica. Fondata nel 1899, la FIAT, nei primissimi anni di

---

<sup>54</sup> La stretta connessione con industrie estere di tale importanza giustifica il sostanzioso capitale della società, che nel 1905, anno di fondazione, ammonta a 150.000 lire. Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni (B.U.S.A.), n. XV, 1905, p. 154.

<sup>55</sup> G. Toniolo, *Storia economica dell'Italia liberale. 1850 – 1918*, Bologna, Il Mulino, 1988, p.172.

attività, è strutturata secondo un modello societario e industriale che è ancora di tipo tradizionale, con processi produttivi semi-artigianali, a fronte di un prodotto – l’auto – che, al contrario, è l’emblema della modernità e dell’innovazione tecnologica. Come succederà alla cinematografia, il comparto automobilistico inizialmente stenta a decollare per le medesime ragioni congiunturali che riguardano il complesso dell’attività produttiva italiana e che freneranno lo sviluppo dell’industria cinematografica nel periodo immediatamente successivo<sup>56</sup>: solo nel 1905 con il mutamento in positivo delle generali condizioni economiche nazionali, si registra un’improvvisa accelerazione nell’evoluzione dei processi produttivi dell’azienda *leader*, la FIAT, e conseguentemente si assiste ad un’eccezionale espansione del settore, tanto che, in quello stesso anno, si contano in Italia 70 aziende che producono automobili. Negli anni seguire, di queste 70 società, solo 4 o 5 arriveranno ad avere un ruolo determinante nel mercato automobilistico<sup>57</sup>, mentre le altre continueranno, più o meno stentatamente, la propria attività semi-artigianale, con persistenti difficoltà finanziarie, scarso apporto tecnologico e alto rischio di fallimento. Un quadro dunque molto simile a quello che caratterizza il settore cinematografico all’indomani del biennio 1906 -1907, quando anche l’industria cinematografica si dota di alcune società di eccellenza, destinate a diventare *leaders* di settore. Con la fondazione della Cines (1906) e la trasformazione societaria dell’Ambrosio (1907) anche il comparto della cinematografia italiana pone le basi per la creazione di un apparato industriale di livello internazionale, che negli anni successivi sarà trainato da 3 o 4 marchi dominanti, ma che vedrà comunque la perdurante presenza di decine e decine di piccole unità

---

<sup>56</sup> Nel 1903, a 4 anni dalla fondazione della FIAT, le industrie italiane che producono automobili sono solo 3.

<sup>57</sup> Oltre alla Fiat, nel periodo precedente alla I Guerra Mondiale, i marchi di riferimento che dominano il mercato dell’automobile sono: l’Isotta Fraschini, fondata nel 1900 a Milano; l’Itala Fabbrica Automobili (1904), la Bianchi – Soc. Anonima Fabbrica Automobili e Velocipedi Edoardo Bianchi & C. (1905), la Lancia (1906), l’A.l.f.a. - Anonima Lombarda Fabbrica Automobili (1910). G. Canestrini (a cura di), *Storia illustrata dell’auto italiana*, Milano, Giumar, 1961.

produttive scarsamente finanziate, tecnologicamente e industrialmente non attrezzate, spesso destinate a breve vita.

L'endemica frammentazione e la congenita fragilità di una parte sostanziale del comparto cinematografico nazionale, che già si evidenziano all'avvio del processo di industrializzazione del settore, continueranno ad essere una costante, ma non sono da considerarsi peculiarità specifiche della produzione cinematografica, quanto vizi capitali ricorrenti in molti settori del debole apparato industriale italiano di inizio Novecento.



## Capitolo 2

### 1907 - 1908. Il cinematografo, un'industria in espansione

#### 2.1 *Tecnologia, industria, finanza: il “business” della modernità*

La costituzione della Alberini & Santoni è certamente un punto di svolta fondamentale nel percorso di industrializzazione della cinematografia italiana; la Casa romana dimostra in concreto che anche in Italia esistono le condizioni per una produzione cinematografica di scala, sul modello delle più evolute cinematografie europee.

Nel 1906, a pochi mesi dalla fondazione della Alberini & Santoni, con l'inserimento nel panorama cinematografico nazionale di altre realtà produttive, si registra un incremento sostanziale della produzione italiana: se nel 1905 vengono prodotti in totale 52 film, di cui solo 7 a soggetto, di cui 5 realizzati dalla Alberini & Santoni, nel 1906 il numero dei film sale a 205, con 76 film a soggetto.

Nell'analisi di questi dati statistici bisogna però tener conto di un aspetto non secondario: come si deduce dalle cifre appena indicate nel biennio 1905 – 1906 la produzione di film “dal vero” è ancora consistente, superiore per numero, a quella dei film a soggetto; nel merito è bene sottolineare che buona parte di questi documentari continuano ad essere realizzati da quegli esercenti-operatori a cui già si è fatto riferimento nel capitolo precedente. Si tratta dunque di una produzione artigianale, che ha una distribuzione limitata e che molto spesso è approntata ad esclusivo uso e consumo dell'esercente-produttore. Non di meno è necessario ricordare che, già nel 1906, le società espressamente votate alla produzione, oltre ad avere il totale monopolio dei film a soggetto, rivestono un

ruolo non irrilevante anche nella realizzazione dei “dal vero”: su 129 documentari 40 sono prodotti e distribuiti dalla Alberini & Santoni (5), dalla Cines<sup>1</sup> (8), dall’Ambrosio & C. 22, dalla Società Italiana Cinematofono (4), dalla ditta F.lli Troncone (1).

La rapida espansione del comparto produttivo italiano è evidentemente dovuta ad un pluralità di ragioni: l’opportunità di agire in un settore per l’Italia ancora vergine e dunque in assenza di una concorrenza interna consolidata, la crescente richiesta di film da parte dei mercati italiani e stranieri, l’esiguità degli investimenti necessari per avviare la produzione e, non ultima, l’alta remuneratività del comparto. Nel 1906 il costo della pellicola vergine si aggira sui 30/40 centesimi al metro<sup>2</sup>, mentre i prezzi di vendita dei film che le case di produzione praticano agli esercenti variano da 1 lira e 25, 1 lira e 50 al metro, fino ad arrivare a 1,8 per i film colorati e a 2 lire per i film ritenuti di maggiore qualità. Considerando che un film viene stampato in decine o addirittura centinaia di copie<sup>3</sup> le spese per i costi di lavorazione, l’ammortamento dei macchinari e le contribuzioni dei tecnici e degli attori (peraltro, all’epoca, decisamente basse) vengono ad avere una bassa incidenza sui ricavi, consentendo profitti netti esorbitanti<sup>4</sup>. E’ evidente che la possibilità di guadagni tanto ingenti a fronte di una base di investimento relativamente modesta non mancherà di attrarre un numero considerevole di finanziatori provenienti da altri settori

---

<sup>1</sup> Come ampiamente trattato nelle pagine successive Cines è la denominazione sociale di una nuova società nata nell’aprile 1906 dalla trasformazione della Alberini & Santoni.

<sup>2</sup> Secondo Bizzarri e Solaroli la pellicola vergine in questo periodo ha un costo inferiore: all’incirca 30-35 centesimi per metro. La stima sembra attendibile, visto che nel 1910, l’ing. Carlo Moretti, tecnico della Cines, dichiara in una sua relazione che il costo della pellicola Kodak è di 51 lire al metro. L. Bizzarri – L. Solaroli, *L’industria cinematografica italiana*, Firenze, Parenti, 1958, p.21 e R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, op. cit., p.37..

<sup>3</sup> Secondo Sadoul, del film Ambrosio *La scuola di cavalleria di Pinerolo* ne vengono vendute nella sola Francia 837 copie. Bernardini II, p. 95.

<sup>4</sup> Sempre secondo la già citata relazione tecnica dell’ingegner Carlo Moretti, il costo finale di un positivo nel 1910 è di 0,63 lire al metro. In un articolo relativo al progetto della costituenda casa di produzione S.A.F.F.I., si deduce invece che il prezzo stimato per un metro di positivo nel 1907 è di circa 0,77 lire, mentre il valore di un metro di negativo a magazzino è calcolato in 0,63 lire per metro. “Rivista Fono-cinematografica”, ottobre 1907, a. I, n. 7, p.103.

<sup>4</sup> Secondo Sadoul, del film Ambrosio *La scuola di cavalleria di Pinerolo* ne vengono vendute nella sola Francia 837 copie. Bernardini II, p. 95.



produttivi che, pur senza alcuna esperienza in campo cinematografico, vedono nella nascente industria dei film un'occasione speculativa non indifferente.

La massiccia presenza nel comparto cinematografico di investitori più o meno senza scrupoli, ammalati dal facile profitto, del tutto disinteressati ad una programmazione industriale di prospettiva, genererà, come sottolineato da molti storici del cinema, non poche anomalie, in special modo dalla metà degli anni '10, quando nello scenario produttivo italiano si assiste ad una progressiva proliferazione di piccole e piccolissime società del tutto inadeguate dal punto di vista finanziario, professionale e strutturale, create al solo scopo di tentare la fortuna con la produzione di qualche film a basso costo e destinare a chiudere l'attività nel giro di pochi mesi.

In realtà gli investitori che si interessano alla cinematografia tra il 1906 e il 1907 non devono essere accomunati ai sconsiderati avventurieri che di frequente si inseriranno nel quadro produttivo qualche anno più tardi. Nelle prime case di produzione italiane gli imprenditori che accedono alla nuova industria sono spesso professionisti affermati, con alle spalle esperienze manageriali di tutto rispetto e solide basi finanziarie. Del resto, in quel preciso contesto storico, anche il termine "speculazione" non ha l'accezione negativa con cui viene utilizzato al giorno d'oggi: all'inizio del Novecento la partecipazione finanziaria dei privati all'attività produttiva e industriale del paese è considerata vitale per lo sviluppo del paese. In un quadro economico in cui lo Stato si fa massicciamente carico del sostentamento della grande industria, in cui le banche elargiscono ingenti finanziamenti solo alle realtà produttive di maggior rilievo, il flusso di capitale privato nelle attività imprenditoriali meno solide è considerato positivamente, anche quando gli investimenti sono dettati da interessi meramente finanziari e non sottostanno ad un rigorosa logica industriale.

Del resto l'attività speculativa in atto nell'Italia di inizio Novecento, se da un lato genererà, nel lungo termine, un apparato industriale debole, eccessivamente condizionato dalle sovvenzioni della finanza e scarsamente fondato sugli investimenti produttivi e strutturali, d'altro canto è da considerarsi la condizione prima di una mobilità di capitali che sarà decisiva per la frenetica crescita economica a cui si assiste nella cosiddetta "età giolittiana"<sup>5</sup>.

Inoltre, se è utile sottolineare l'intento speculativo con cui alcuni investitori si inseriscono nel *business* cinematografico, è bene altresì tener conto che in quegli stessi anni si verificano e si tollerano, in nome della vitale necessità di sviluppo, speculazioni che avranno un impatto economico e sociale ben più grave: si pensi ad esempio alla sconsiderata politica finanziaria adottata nei confronti del comparto metallurgico, che, con continui aumenti di capitale e una crescita del valore azionario del tutto ingiustificata, porterà l'Italia ad avere nel 1914 una produzione siderurgica superiore alla capacità di assorbimento interno, ma a prezzi talmente elevati da costringere i consumatori italiani a rivolgersi all'estero<sup>6</sup>. Un altro caso eclatante riguarda l'industria cotoniera che conosce, tra il 1904 e il 1908, un vero e proprio "boom", con un aumento di capitali investiti che passa dai 113 milioni del 1904 ai 313 milioni del 1908; si tratta però di una crescita effimera in quanto dovuta sostanzialmente all'elevato tasso di merci esportate all'estero a costi però bassissimi, che sono resi possibili dagli elevatissimi prezzi praticati sul mercato nazionale: in definitiva è il consumo interno a finanziare gli ingenti volumi dell'esportazione, dai cui deriva l'incremento dei valori azionari<sup>7</sup>. Situazione analoga per quanto riguarda la produzione saccarifera: in questo caso è il ferreo protezionismo statale a creare i presupposti per le sciagurate operazioni speculative degli imprenditori di settore, che, grazie al monopolio sui consumi nazionali, accumuleranno enormi ricchezze; un

---

<sup>5</sup> R. Romeo, *Breve storia della grande industria in Italia*, Rocca S. Casciano (FC), Cappelli, 1961, p.58-59

<sup>6</sup> Ivi, pp. 62-63.

<sup>7</sup> Ivi, p. 68

monopolio pagato a caro prezzo dagli italiani, visto che, ai primi del Novecento, il costo al dettaglio dello zucchero in Italia è tre volte superiore rispetto all'Inghilterra<sup>8</sup>.

Dunque l'attività speculativa che si registra nel periodo aurorale dell'industria cinematografica non solo non è un'anomalia rispetto al quadro economico nazionale, ma è di gran lunga meno incisiva e deleteria rispetto ad analoghi fenomeni che contraddistinguono il travagliato panorama finanziario e industriale italiano di quegli anni.

I nuovi protagonisti della scena cinematografica italiana, che opportunamente Bernardini definisce di "seconda generazione"<sup>9</sup> appartengono alla media e alta borghesia, all'epoca la classe sociale certamente più dinamica e più propensa all'innovazione. La tendenza ad esplorare settori produttivi ad elevato contenuto tecnologico diventa una prerogativa dell'emergente imprenditoria borghese di quegli anni: probabilmente non secondario è quello che Roberto Romano definisce il "clima psicologico-economico"<sup>10</sup> di inizio Novecento, grazie al quale acquisisce una connotazione positiva sul piano sociale l'imprenditore che si avventura in attività produttive moderne, basate su scoperte scientifiche recenti, che sfruttano risorse ritenute inesauribili e di straordinaria potenzialità, come il gas o l'energia elettrica. Sempre secondo Romano esistono delle particolari congiunture economiche particolarmente positive e caratterizzate da un radicale rinnovamento tecnologico, che:

creano uno stato di euforia psicologica e questa spinge a far continuare o a riprodurre quelle condizioni materiali che hanno provocato tale sensazione di benessere e prosperità. Questo meccanismo, che potremmo definire di *stimolo psicologico-*

---

<sup>8</sup> R. Romano, *Nascita dell'industria in Italia. Il decollo delle grandi fabbriche. 1860 – 1940*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 75.

<sup>9</sup> A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, vol. II, op. cit., pp. 3-4.

<sup>10</sup> R. Romano, *Nascita dell'industria in Italia. Il decollo delle grandi fabbriche. 1860 – 1940*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 78

*economico*, è uno di quegli indizi che possono suggerire l'esistenza di un decollo industriale. O perlomeno possono indicare un passaggio molto veloce da una situazione di arretratezza diffusa a un'altra caratterizzata dalla presenza di importanti e avanzate attività industriali. Vi sono cioè degli avvenimenti economici che, oltre alla loro importanza di per se stessi, hanno la capacità di agire in tre direzioni: danno ai contemporanei la coscienza del grado di ricchezza sociale raggiunto; stimolano negli imprenditori la volontà di accrescere quella ricchezza; e infine rivelano agli storici quelle fasi impetuose nella storia del capitalismo che si è soliti definire “boom”<sup>11</sup>.

Alla stregua delle attività imprenditoriali legate allo sfruttamento del gas e dell'energia elettrica o delle fabbriche automobilistiche, la nascente industria cinematografica viene recepita come un segnale, tra i tanti, di un generale e radicale mutamento tecnologico che si sta verificando nel paese e che è destinato a modificare in positivo la vita degli italiani e. anche per questo, l'avvio del comparto cinematografico nazionale susciterà una particolare attrazione nella borghesia più avanzata e più sensibile al fascino della modernità.

D'altronde non bisogna dimenticare che il cinematografo, nella fase iniziale della sua diffusione, è, in primo luogo, considerato un prodigio tecnologico, una macchina talmente sofisticata da poter riprodurre la vita su uno schermo, una delle prove in essere dell'illimitata potenzialità del progresso scientifico. E anche quando lo stupore per il “miracolo” tecnico viene meno, il cinematografo, spettacolo popolare per eccellenza, intrattenimento per tutti e per tutte le tasche, continua ad essere valutato come una delle

---

<sup>11</sup> R. Romano, *Nascita dell'industria in Italia. Il decollo delle grandi fabbriche. 1860 – 1940*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 79.

tante inedite opportunità che la scienza moderna del nuovo secolo ha messo a disposizione per un rinnovato benessere sociale.

La contiguità tra il cinema e tecnologia è del resto connaturata, come è evidente, alla natura stessa del mezzo: non a caso i precursori dell'attività cinematografica italiana dispongono tutti di una preparazione tecnico-scientifica di tutto rispetto.

Filoteo Alberini, fondatore della Alberini & Santoni, come in parte anticipato, non è un semplice esercente cinematografico: assunto giovanissimo all'Istituto Geografico Militare diventa un esperto cartografo, specializzato in procedimenti foto-chimici per la riproduzione meccanica delle mappe catastali. Ma soprattutto è un inventore, oltre al già citato *kinetografo*, Alberini, nel corso della sua lunga carriera, depositerà decine di brevetti inerenti alle soluzioni tecniche in campo cinematografico, alcuni dei quali di altissimo contenuto innovativo<sup>12</sup>. Lo stesso Dante Santoni, prevalentemente segnalato nei volumi di storia del cinema come socio finanziatore di Alberini, non doveva essere del tutto digiuno in campo scientifico, visto che molti anni dopo la conclusione della sua esperienza con l'Alberini & Santoni, ritornerà agli onori delle cronache per il brevetto di un sofisticato sistema per la colorazione dei film<sup>13</sup>. Anche nell'organico dell'Ambrosio & C. non mancano personalità di riconosciuta attitudine e competenza scientifica come Roberto Omegna, laureato in fisica e in matematica, mentre Carlo Rossi, fondatore dell'omonima casa di produzione torinese, si dedica all'attività cinematografica, dopo aver conseguito una laurea in chimica.

---

<sup>12</sup> Nel giugno del 1910 Alberini deposita il brevetto di un cinematografo tascabile o cineorologio, un mini-proiettore, che funziona grazie a un dischetto di pellicola inserito nell'involucro di un comune orologio. Solo un anno più tardi perfeziona una macchina da presa panoramica: l'apparecchio riesce ad abbracciare un campo visivo di 110 gradi, facendo scorrere in un canale a superficie curva una pellicola di larghe dimensioni. Una delle ultime interessanti invenzioni messe a punto da Alberini e brevettata nel 1923 è il cinema stereoscopico, basato sulla proiezione contemporanea di due immagini di colore differente, che dovevano essere guardate attraverso occhiali dotati di lenti con filtri colorati. Sulle invenzioni di Alberini si veda: L. Luppi, *Un proteiforme pioniere del cinema italiano*, "La Vita Italiana", n.4.1991, pp.87-91.

<sup>13</sup> L'informazione è riportata in una lunga intervista rilasciata a "L'eco del cinema" dal figlio Alessandro nel 1929. A. Santoni, *Nel XXV anniversario dell'industria cinematografica italiana*, "L'eco del cinema", anno VII, n. 69, agosto 1929, p.2.

L'attenzione verso l'innovazione tecnologica non è estranea nemmeno a quegli uomini di affari che approdano al *business* cinematografico da altri ambiti industriali e commerciali e, particolarmente interessati allo sfruttamento economico delle applicazioni scientifiche, si inseriscono da neofiti nel settore.

Il fenomeno è evidente, ad esempio, nei settori dell'esercizio e della distribuzione, che vengono in qualche modo colonizzati da una schiera di imprenditori e industriali già attivi in comparti produttivi tecnologicamente all'avanguardia.

Nel 1905 il milanese Giuseppe Trevisan assume la rappresentanza per l'Italia di una delle maggiori case di produzione del mondo, la francese Pathé Frères<sup>14</sup>. Nonostante l'importanza dell'incarico, la distribuzione cinematografica è, almeno inizialmente, una divisione secondaria della sua azienda, infatti la ditta Trevisan opera principalmente nel ramo delle apparecchiature per l'illuminazione elettrica, a gas e a carburo. Nel 1906 Giuseppe Trevisan otterrà la concessione esclusiva della Società Italiana per carburo di calcio, acetilene ed altri gas. L'azienda è impegnata anche nel commercio di apparecchiature meccaniche per l'intrattenimento e fornisce agli impresari degli spettacoli foranei organi musicali della marca Gavioli, giostre e "oggetti inerenti", come recitano gli annunci pubblicitari che Trevisan fa apporre sulle pagine del periodico "L'Aurora".

Da marginale, l'attività cinematografica diventerà in poco tempo il ramo primario della ditta, che, nel giro di qualche anno, si segnerà come una delle società di esercizio più note di Milano. Esemplarmente indicativa della connessione tra cinematografo e tecnologie della modernità l'ubicazione della prima sala acquisita da Trevisan: infatti l'imprenditore milanese apre il suo primo cinematografo in via Santa Radegonda<sup>15</sup>, nei locali che precedentemente hanno ospitato la prima centrale elettrica d'Italia<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Bernardini II, pp. 46-47.

<sup>15</sup> Inizialmente il cinema si chiama Pathé, ma dopo le diffide della società di produzione francese che non autorizzano l'omonimia, la sala viene ribattezzata Santa Radegonda. Trevisan negli anni successivi assumerà

Tra i finanziatori di Trevisan ha una parte rilevante la Società Anonima Illuminazione, Idraulica ed Affini, con un capitale di 600 mila lire: il fondatore, Luigi Del Grosso, si occupa, in particolare di impianti di illuminazione azionati dall'energia elettrica; solo qualche anno più tardi lo stesso Del Grosso farà dell'attività cinematografica la sua principale occupazione, entrando nei settori dell'esercizio e del commercio di film.

L'attinenza tra il cinematografo e le nuove tecnologie e, in particolare, con l'industria elettrica, è confermata anche nel caso della Società Generale Italiana Il Cinematografo - costituitasi a Torino il 1° marzo 1905 e che ha come principale scopo societario l'acquisto e la gestione di sale cinematografiche in Italia e all'estero: la dirigenza, al momento della sottoscrizione dell'atto costitutivo, si premunisce comunque di allargare il raggio di azione della società al più generico campo delle applicazioni elettriche, sottolineando da un lato la connessione intrinseca tra il cinematografo e la più moderna forma di energia dell'epoca e, dall'altro, la propensione dell'azienda ad un'espansione produttiva e commerciale nei settori tecnologicamente più evoluti.

Il comma 5 dell'art. 1 dello statuto indica infatti, tra gli obiettivi della società, lo sfruttamento di:

tutte le applicazioni elettriche sotto qualsiasi forma ed in qualsiasi

modo e specialmente quelle direttamente o indirettamente si

---

la proprietà di altri due cinematografi a Milano: il Milanese, sede delle prime proiezioni Lumière effettuate nel capoluogo lombardo, e il cine-teatro Venezia.

<sup>16</sup> La centrale di Santa Radegonda viene installata nel 1883 da una cordata di studiosi e imprenditori che fanno capo a Giuseppe Colombo, che nel 1897 diventerà rettore del Politecnico di Milano. L'impianto utilizza il sistema di produzione elettrica Edison, il colosso statunitense che fornisce a Colombo e a soci macchinari e tecnologie. Grazie alla centrale di Santa Radegonda Milano sarà la prima città europea illuminata elettricamente. Nel 1884 Giuseppe Colombo fonda la Società Generale Italiana di Elettricità – Sistema Edison. G. Mori (a cura di), *Storia dell'industria elettrica in Italia. Le origini. 1882-1914*, vol. I, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 112 e pp. 159-161.

colleghino al Cinematografo, alle sue molteplici esplicazioni ed ai progressivi suoi miglioramenti<sup>17</sup>.

L'interesse per le attività industriali più innovative che dimostrano i membri del consiglio di amministrazione della Società Generale Italiana "Il Cinematografo" non stupisce, visto che l'amministratore delegato dell'azienda è Luigi Passone, imprenditore già impegnato nel settore della fabbricazione di automobili - come consigliere nel CdA della Società Piemontese Automobili Ansaldo - Ceirano - e nel campo manifatturiero dei metalli (siede nel CdA della Società Anonima Torinese per la Lavorazione della Latta). Passone è inoltre sindaco effettivo della casa editrice Renzo Streglio.

Sempre a Torino nel 1908 viene fondata l'Anonima Cine-Films (capitale 300 mila lire), avente per oggetto "l'esercizio e il commercio di cinematografi e ogni operazione industriale e finanziaria affine": nel primo consiglio di amministrazione della società si segnala la presenza del cav. Paolo Timossi, perito industriale, commerciante di pellami e cuoio, ma soprattutto membro di vari consigli di amministrazione in diverse industrie per la fabbricazione della gomma e socio di un'impresa che gestisce una catena di grandi magazzini.

Anche nel CdA dell'Anonima Antonio Bonetti, attiva nel settore dell'esercizio cinematografico a Milano, siedono imprenditori di spicco, operanti con successo in settori industriali di avanguardia: presidente della società è Alfonso Grondona, storico capitano di industria nel campo delle costruzioni meccaniche, nonché presidente, nel 1908, dell'Anonima A. Callegari per l'Industria del Gesso e della Calce.

L'ingresso nel *business* cinematografico di noti imprenditori, già proficuamente inseriti in segmenti produttivi molto spesso connessi alle tecnologie più avanzate dell'epoca non

---

<sup>17</sup> *Statuto della Società Italiana Il Cinematografo*, Torino, Tip. Cug. Baravalle e Falconieri, 1905, p.4.



riguarderà il solo settore dell'esercizio, ma si estenderà all'attività produttiva, determinandone in maniera ancor più rilevante le sorti.

Come già anticipato, uno tra i primi industriali a credere nelle potenzialità economiche della produzione cinematografica è Guglielmo Remmert, socio finanziatore della Carlo Rossi & C.

Remmert è in affari con Rossi fin dal 1900, quando ha contribuito, assieme al giovane chimico, alla fondazione di una società per lo sfruttamento di un sistema telegrafico senza fili. Nel 1906, quando decide di impegnarsi nel settore cinematografico, Remmert è già uno stimato imprenditore, attivo in alcuni dei segmenti produttivi più redditizi, tra cui il comparto tessile. Con il fratello Emilio è a capo del cotonificio Fratelli Remmert e Sottocornolo, che, nel 1907, vanta l'invidiabile capitale sociale di un milione e mezzo di lire. Ma l'attività industriale dei fratelli Remmert non è limitata all'azienda di famiglia: Emilio, infatti, ricopre dal 1906, la carica di presidente della società per azioni Cotonificio Subalpino, mentre Guglielmo, nel 1908, diventerà membro del consiglio di amministrazione di un altro importante gruppo industriale, le Fornaci Riunite<sup>18</sup>.

Contemporaneamente a Remmert e sempre a Torino, un altro noto industriale decide di investire in prima persona nel campo della produzione cinematografica: si tratta di Camillo Ottolenghi, perito commerciale e imprenditore attivo nel settore tessile. Ottolenghi è infatti sindaco effettivo del Lanificio Tallia e socio accomandante dell'impresa di tessuti Ercole Bachi & C. di Genova; nella seconda metà del 1907 costituisce la Films Aquila (probabilmente una società di fatto<sup>19</sup>) che in pochi mesi è in grado di produrre e distribuire film in Italia e all'estero.

---

<sup>18</sup> Bernardini II, pp. 3-4.

<sup>19</sup> L'informazione è riportata, con beneficio di inventario, da Aldo Bernardini. Bernardini II, p. 118.

L'interesse dell'imprenditoria più avanzata nei confronti dell'attività cinematografica è inequivocabilmente attestata con l'ingresso nel settore di una delle più facoltose famiglie di Roma: i Pouchain.

Nella primavera del 1906, nel numero di aprile del "Bullettino della Società Fotografica Italiana", appare una sintetica nota a firma Filoteo Alberini e Dante Santoni:

"Primo stabilimento italiano di manifattura cinematografica Alberini  
e Santoni"

Amministrazione: Roma, via Torino, 96

Teatro di posa: via Appia Nuova, fuori Porta San Giovanni

Pregiatissimo signore, il grande sviluppo preso dalla nostra azienda che tanto favore ha incontrato in Italia e all'estero e la necessità di aumentare la produzione cinematografica ci hanno indotti a trasformare il nostro stabilimento di manifattura cinematografica in Società Italiana Cines. La nuova Ditta continuerà ed accrescerà notevolmente la produzione di pellicole, la fabbricazione di apparecchi e la vendita di quanto è relativo alla cinematografia ed arti affini. Vi ringraziamo con animo grato per l'appoggio datoci sino ad oggi e fidiamo che vorrete sempre onorare la nuova Società dei vostri ambiti comandi.

Filoteo Alberini, Dante Santoni.

Il breve comunicato rivolto alla clientela, annuncia la costituzione della Cines, destinata a diventare a breve una delle più prestigiose case di produzione italiane.

La Società Italiana Cines viene fondata il 31 marzo 1906, presso lo studio del notaio Ulisse Rinaldi, in via Uffici del Vicario, 18 a Roma. L'atto di costituzione viene registrato sul Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni<sup>20</sup> il 7 aprile 1906; lo scopo della società è:

Produzione e vendita di pellicola vergine ed impressionata,  
macchinari ed accessori per cinematografo; sviluppo di attività  
attinenti allo spettacolo cinematografico<sup>21</sup>

La durata della società è fissata in 50 anni; il capitale sociale ammonta a 250.000 lire e vengono emesse 2500 azioni da 100 lire cad.

I soci fondatori sono Filoteo Alberini, Dante Santoni e Adolfo Pouchain: Alberini risulta proprietario di 250 azioni, Santoni, a fronte della cessione alla società dello stabilimento della Alberini & Santoni e del terreno attiguo (per un totale di mq. 1986, 80) gli vengono attribuite 1150 azioni,, mentre Pouchain sottoscrive 1000 azioni, con l'impegno di aumentare il proprio pacchetto azionario di altre 250 unità, e viene nominato seduta stante amministratore unico della Società. Nell'atto di registrazione sia Santoni che Pouchain si dichiarano "possidenti", qualifica che certo si addice ad Adolfo Pouchain, rampollo di un agiatissima famiglia romana. Il padre Carlo è uno dei padri dell'industria elettrica italiana: ingegnere di origini francese, collabora con il fisico Guglielmo Mengarini, futuro senatore, passato alla storia per aver realizzato, nel 1892, tra Tivoli e Roma, il primo impianto in

---

<sup>20</sup> Il Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni (B.U.S.A.) viene pubblicato per la prima volta nel 1882. Ai primi del Novecento il Bollettino, dove vengono registrati gli atti amministrativi di ogni società per azioni, è di competenza del Ministero dell'Industria, del Commercio e dell'Artigianato. Riguardo alle industrie cinematografiche registrate nel Bollettino e le problematiche societarie relative si segnala l'approfondita ricerca della dott.ssa Chiara Caranti. C. Caranti, *L'industria senza capitale: le società cinematografiche per azioni (1904-1924)*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Cinema, Fotografia e Televisione, Corso di Dottorato di Ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici, XVIII ciclo, a.a.2004 – 2005, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di lettere e Filosofia, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Tutor: Prof. Michele Canosa, coordinatore: Prof. Marco De Marinis.

<sup>21</sup> Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni (B.U.S.A.), n. XV, 1906, p. 122.

Italia per il trasporto dell'energia idroelettrica a distanza in corrente elettrica alternata<sup>22</sup>. Carlo Pouchain già nel 1867 è gestore della Società Anglo Romana per l'Illuminazione a Gas di Roma; nel 1898 il comune capitolino affida alla Società Anglo Romana anche l'appalto per l'illuminazione elettrica cittadina. Nel 1902 a Roma la Anglo Roma avvia i primi esperimenti di illuminazione ad acetilene, di cui otterrà l'appalto municipale: le apparecchiature e il carburo di calcio necessari sono forniti dalla Società Italiana per il Carburo, Acetilene ad altri Gas di cui lo stesso Pouchain è socio<sup>23</sup>. Oltre a queste attività Carlo Pouchain è anche socio dell'Acqua Marcia, che gestisce la fornitura idrica nella capitale. La passione per le industrie ad alto contenuto tecnologico coinvolge anche i figli di Carlo: Augusto Pouchain fa parte del consiglio delle Ferrovie Secondarie Romane; ancor più attivo il fratello Augusto, presente nei consigli di amministrazioni di svariate società, tutte in qualche modo collegate con lo sfruttamento dell'energia elettrica, dalla Società Volsinea di Elettricità, alla Romana Elettricità, alle Imprese Elettriche di Roma. Adolfo, che è a sua volta ingegnere, coglie nella produzione cinematografica quelle caratteristiche di modernità e innovazione che sono la cifra distintiva delle imprese di famiglia.

Adolfo Pouchain comprende immediatamente che l'attività produttiva richiede investimenti ingenti e, grazie alle credenziali finanziarie di cui gode, riesce ad imporre un immediato aumento del capitale sociale, che già nel luglio del 1906, passa da 250.000 a 400.000 lire, con l'emissione di 1500 nuove azioni.

L'ingresso di un nome così altisonante nel campo della finanza e dell'industria non può che avere un effetto dirompente per gli sviluppi dell'attività cinematografica: innanzi tutto determina il coinvolgimento diretto nel settore di un potente istituto di credito, il Banco di Roma. La famiglia Pouchain è infatti legata a doppio filo con la banca capitolina,

---

<sup>22</sup> Archivio Storico del Senato della Repubblica, *Commemorazione del senatore Guglielmo Mengarini*, Senato del Regno, Atti parlamentari. Discussioni, 6 dicembre 1927.

<sup>23</sup> Archivio Capitolino, Titolario Generale Postunitario, Tit. 60, "Illuminazione gas ed elettrica".

notoriamente vicina al Vaticano, che controlla direttamente o indirettamente gran parte delle società in cui i Pouchain hanno interessi: la Anglo Romana, la società Acqua Marcia, le Ferrovie Secondarie Romane<sup>24</sup>. Non a caso il Banco di Roma, solo pochi mesi dopo, partecipa all'ulteriore aumento di capitale della società Italiana Cines, che viene elevato ad 1.000.000 di lire: infatti Adolfo Pouchain, nell'assemblea societaria che si tiene l'8 dicembre 1906, tramite la banca romana, riesce ad ottenere un riporto del valore delle azioni che raddoppiano il loro prezzo (da 100 a 200 lire cad.). Il Banco di Roma, a fronte della garanzia personale di Carlo Pouchain, si impegna a coprire l'aumentato valore azionario della società per tutto il 1907. La Cines, inoltre "offre al Banco di Roma altre 1000 azioni in libera scelta e due posti nel Consiglio di Amministrazione"<sup>25</sup>.

Con il controllo sulla Cines della famiglia Pouchain e la diretta partecipazione del Banco di Roma nell'attività produttiva si apre un nuovo corso per la cinematografia italiana: l'industria cinematografica da un lato si conferma come un settore in ascesa, tanto da interessare protagonisti di primo piano dell'industria e della finanza, ma dall'altro si rivela come un comparto economicamente gravoso, che richiede investimenti tanto ingenti da non poter essere sostenuti da singoli imprenditori e rendere indispensabile quel supporto finanziario che solo gli istituti di credito possono fornire. Si tratta di un passaggio evolutivo traumatico, che esautorerà definitivamente dalla scena produttiva quegli operatori-esercenti della prima ora, quei commercianti e distributori che realizzano film a compendio della loro attività primaria, ma anche quei pionieri della cinematografia nazionale che hanno tentato di convertirsi alla pratica industriale, senza averne i requisiti organizzativi, gestionali e soprattutto finanziari. E' la sorte di Filoteo Alberini, che dopo qualche anno

---

<sup>24</sup> Sulle attività finanziarie del Banco di Roma si veda, tra gli altri, L. De Rosa, *Storia del Banco di Roma*, vol. I, Roma, Banco di Roma, 1982. Sulla finanza vaticana di inizio Novecento si segnala: B. Lay, *Finanze e finanzieri vaticani fra l'Ottocento e il Novecento: da Pio IX a Benedetto XV: atti e documenti*, Milano, A. Mondadori, 1979.

<sup>25</sup> R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna, Paolo Emilio Persiani Editore, 2009, p.20.

trascorso all'interno della Cines in qualità di direttore tecnico, si dedicherà a tempo pieno - e con successo - alla gestione di alcuni tra i più rinomati cinematografhi di Roma<sup>26</sup>; dei Roatto, che, terminata la breve parentesi produttiva, continueranno la brillante carriera di esercenti; dei fratelli Troncone che, pur avviando qualche anno dopo la casa di produzione Partenope<sup>27</sup>, rimarranno relegati ai margini del panorama industriale cinematografico.

Del resto le esigenze del pubblico sono ormai cambiate e le case di produzione, per competere sul mercato con le “corazzate” americane e soprattutto francesi, devono far fronte ad una crescente richiesta di film dovuta al progressivo incremento del numero degli spettatori e ai gusti del pubblico, ormai più esigente, che pretende soggetti più strutturati, metraggi elevati, scenografie ricercate. Tutto ciò comporta evidentemente potenzialità produttive adeguate e una solida base finanziaria che supporti i necessari investimenti.

Per queste ragioni, nel giro di qualche mese, tra il 1906 e il 1907, le uniche case di produzione destinate a sopravvivere negli anni successivi sono quelle in grado di mutare drasticamente il loro assetto.

E' il caso della società a nome collettivo Ambrosio & C. che, nella primavera del 1907, si scioglie per dar vita alla Società Anonima Ambrosio<sup>28</sup>, con 700.000 lire di capitale sociale, ripartito in 7000 azioni da 100 lire cad<sup>29</sup>. Per effetto di una clausola contrattuale il capitale sociale può essere aumentato a 1.400.000 lire con deliberazione semplice del CdA. I

---

<sup>26</sup> Durante la sua esperienza produttiva, prima alla Alberini & Santoni, e poi alla Cines, Alberini non abbandona la professione di esercente. Oltre al Cinematografo Moderno, inaugurato nel 1904, Alberini aprirà nel 1905 la Sala Panoramica, in via Torino e nel 1906 un piccolo, ma lussuoso locale in via del Gesù, nell'aristocratico palazzo Altieri. G. Lasi, *La ripresa di Roma*, in M. Canosa (a cura di), 1905. *La presadì Roma*, op.cit., p. 109, nota 30.

<sup>27</sup> Nel 1910 i fratelli Troncone fondano a Napoli la Partenope Films, con sede in via Solimena, al Vomero. Bernardini II, p. 166

<sup>28</sup> In effetti l'esatta denominazione sociale presente nell'atto costitutivo è Società Anonima “Anonima Ambrosio”. Il raddoppiamento della dicitura “Anonima” è curioso: si potrebbe intendere che i sottoscrittori abbiano voluto, in tal modo, rendere ancora più esplicita la trasformazione dell'azienda da società nominale a società anonima per azioni e, dunque, sottolineare il rischio limitato degli eventuali investitori che la nuova forma societaria garantisce. Per la definizione di “società anonima” si veda la nota 44, par. 1.4, cap.1.

<sup>29</sup> L'atto costitutivo viene controfirmato presso lo studio del notaio Ernesto Torretta il 16 aprile 1907. Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Atti di Società, 1907, Notaio Torretta, Rep.459 in F. Prono, *Atti di nascita del cinema a Torino*, in Ira Fabri (a cura di), *Le fabbriche della fantasticheria*, Venaria (TO), Testo & Immagine, 1997, p. 76.

protagonisti principali dell'operazione sono gli stessi che nel 1906 hanno avviato l'attività industriale: Arturo Ambrosio, infatti, è il maggior azionista con la sottoscrizione di 1673 azioni e l'altro socio di riferimento rimane Alfredo Gandolfi, già finanziatore della precedente impresa (1500 azioni).

Ambrosio e Gandolfi sono nominati direttori della società per dieci anni e amministratori per quattro. Particolarmente indicativa composizione del primo Consiglio di Amministrazione che, oltre ad Ambrosio e Gandolfi, vede tra i membri il comm. Pietro Canonica, il dott. Gioacchino Carlo Precerutti, l'avv. Edoardo Urani, Paolo Borgogno, Giuseppe Cortelezzi e il comm. Eugenio Pollone.

Pietro Canonica, che, nell'assemblea del 3 maggio 1907, viene nominato presidente della società, è un noto scultore<sup>30</sup>: la presenza di artisti di fama nei consigli di amministrazione delle prime case di produzione sarà circostanza piuttosto comune. Da un lato l'ambiente artistico è in parte attratto, o comunque incuriosito, da questa nuova forma di comunicazione, dall'altro le dirigenze delle case cinematografiche auspicano e sollecitano la partecipazione diretta nelle proprie società di riconosciuti esponenti del mondo della cultura, al fine di aumentare il prestigio dell'azienda e, più generale, di aumentare il credito dello spettacolo cinematografico presso la classi più colte, che ancora snobbano le proiezioni, considerandole intrattenimento se non volgare, almeno di pessimo gusto. Un primo tentativo di nobilitazione del cinema, che, negli anni immediatamente successivi, avrà ulteriori e più decisi sviluppi, quando le maggiori case di produzione faranno a gara

---

<sup>30</sup> Pietro Canonica è uno scultore molto noto all'epoca. Già all'età di ventidue anni, è insignito di un premio al Salon di Parigi del 1891. Nel 1892 è chiamato a far parte della Commissione Reale per il monumento a Vittorio Emanuele II in Roma. Pittore, oltre che scultore, Canonica acquista grande celebrità ai primi del Novecento per una serie di ritratti commissionati da personaggi di spicco dell'aristocrazia italiana ed europea. Negli anni in cui ricopre la carica di presidente dell'Ambrosio lo scultore è ormai internazionalmente noto: all'Esposizione di Berlino del 1908 Canonica è invitato ad esporre ben 15 opere. Nel 1909 fa parte del Consiglio Superiore di Belle Arti e nel 1910 ottiene la cattedra di scultura presso l'Accademia di Belle Arti a Venezia e, in seguito, in quella di Roma. Dal punto di vista artistico e professionale la sua passione per la cinematografia è, in qualche modo, suggellata dal celebre ritratto di Lyda Borelli, eseguito nel 1920.

F. Negri Arnaldi, *Pietro Canonica* in AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Vol. XVIII, 1975, *ad vocem*.

per assicurarsi la collaborazione di poeti e letterati a cui affidare la scrittura dei propri soggetti.

Tra i componenti del CdA compare anche il dottor Gioacchino Carlo Precerutti<sup>31</sup>, che nel 1908 si segnalerà, tra l'altro, per il deposito di due brevetti relativi a strumenti ottici di sua invenzione<sup>32</sup>. Un altro posto nel CdA è occupato dal comm. Eugenio Pollone, direttore della filiale della Banca Commerciale di Torino. Dunque, tra gli amministratori della Società Anonima Ambrosio, si incontrano un artista, un uomo di scienza, un dirigente di un istituto di credito: arte, scienze applicate, banche... un connubio che è suggestivamente significativo dei destini futuri della cinematografia italiana<sup>33</sup>.

Un altro particolare non irrilevante è la partecipazione alla fondazione della Società Anonima Ambrosio dell'avvocato Ferrero che rappresenta, per procura, 60 azionisti minori. Uno dei motivi che spingono i dirigenti delle case di produzione ad adottare la forma giuridica di società per azioni è il miraggio del cospicuo flusso di denaro che un azionariato popolare diffuso potrebbe garantire. La possibilità di aumentare il capitale attraverso gli investimenti in azioni dei piccoli risparmiatori è, del resto, l'ambizione di tutte le medie imprese che in Italia, nello stesso periodo, da società nominali si tramutano in società per azioni.

Con il riordinamento bancario avvenuto alla fine dell'Ottocento e la comparsa anche in Italia delle "banche miste" di modello tedesco a cui si è fatto riferimento nel primo

---

<sup>31</sup> Esperto in malattie dell'apparato oculare, Gioacchino Carlo Precerutti è autore di due pubblicazioni sull'argomento, una delle quali incentrata su un apparecchio terapeutico di sua invenzione, la lente radioattiva. G. C. Precerutti, *Nuovo agente terapeutico in oculistica: la lente radioattiva*, Torino, s.n., 1911. Dello stesso autore *Ferite degli organi centrali della visione*, Torino, Ed. Internazionale, 1919. Probabilmente l'appartenenza di Precerutti all'ambiente medico-scientifico torinese potrebbe non essere estranea all'interesse per la cinematografia applicata alle scienze che la dirigenza Ambrosio dimostra. Infatti nel 1908, a cura dello psichiatra Camillo Negro, viene realizzato dalla Casa torinese il celebre documentario sulle alterazioni mentali, *La neuropatologia*, girato da Roberto Omegna all'interno della clinica Neuropatologica di Torino. Sul film in questione si veda: A. Farassino, *Frammenti neuropatologici*, "Immagine – Note di Storia del Cinema", marzo-giugno, 1983.

<sup>32</sup> C. Caranti, op.cit, p.17.



capitolo, si assiste ad un progressivo allontanamento degli italiani da quei “collocamenti-rifugio” che sono i depositi bancari tradizionali effettuati presso le banche di risparmio (*in primis* le Casse di Risparmio) a fronte di un corrispettivo aumento degli investimenti nelle società ordinarie di credito, in particolare nelle suddette “banche miste” - Banca Commerciale Italiana, Credito Italiano, Banco di Roma, Società Bancaria Italiana - che arrivano a raccogliere fino al 30% del totale depositato<sup>34</sup>. In definitiva gli italiani, soprattutto al nord, si affidano a questi istituti bancari, finanziariamente impegnati a sostegno delle attività produttive, che promettono e, spesso garantiscono, interessi e profitti maggiori.

Con il potenziamento delle banche “miste” che investono massicciamente nelle imprese commerciali e industriali, si ha una vera e propria proliferazione delle società anonime per azioni, che da un lato possono avvalersi dei prestiti obbligazionari, in precedenza riservati esclusivamente alla grande industria protetta dalla garanzia statale, dall'altro ambiscono a coinvolgere finanziariamente i risparmiatori, a loro volta attratti da un mercato azionario sempre più vivace e redditizio<sup>35</sup>.

Tornando alla tesi, sostenuta da più parti e a cui si è fatto riferimento in precedenza, secondo la quale la fragilità strutturale dell'industria cinematografica si deve, tra l'altro, all'uso indiscriminato nel settore dell'istituto della società anonima che, di fatto, consente investimenti a rischio limitato anche in assenza di strutture produttive consolidate, è bene sottolineare che, in quel momento storico, il fenomeno è generalizzato e riguarda tutti i comparti produttivi. I dati relativi all'incremento esponenziale delle società anonime a cui

---

<sup>34</sup> Sul ruolo delle banche miste nel sistema industriale italiano si veda: A. Confalonieri, *Banca e industria in Italia (1894 – 1907)*, Milano, Banca Commerciale Italiana, 1975.

<sup>35</sup> Sull'inedita propensione degli italiani ad esporsi finanziariamente con investimenti redditizi, ma ad alto rischio, è significativa la riflessione di un diplomatico statunitense in Italia durante i primi anni del Novecento: “Nella società industriale e finanziaria del nord, egli [l'italiano] è, con la sua vagante energia, singolarmente americano, e non dissimile all'inglese per il suo spirito sportivo che lo spinge a collocare i propri capitali in affari promettenti alti guadagni, pur se accoppiati al rischio”. F. Scardin, *L'Italia nei grandi esponenti della produzione in Lombardia*, in V. Zamagni, *Industrializzazione e squilibri regionali in Italia: bilancio dell'età giolittiana*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 210-11.

si assiste in questo periodo sono inequivocabili: se le imprese anonime industriali nel 1896 risultano 296, nel 1907 se ne contano 1600; inoltre, sempre nel 1907, il capitale impegnato nelle anonime attive nell'industria è il 54% rispetto al totale del complessivo capitale finanziario investito, mentre nel 1896 incide solo per il 23%<sup>36</sup>. Un andamento simile si riscontra nell'analisi del mercato borsistico di quegli anni: alla Borsa di Milano nel 1897 le società quotate sono 30, nel 1907 diventano 169<sup>37</sup>.

L'espansione così rapida del modello societario dell'anonima non prescinde evidentemente dalle opportunità speculative che la forma statutaria offre e che puntualmente vengono più o meno sfruttate in ogni settore industriale. Nelle società anonime il rischio di impresa è notevolmente ridotto, in quanto "le obbligazioni sociali sono garantite soltanto e limitatamente ad un determinato capitale sociale" e ciascun socio, in caso di perdita o fallimento, è responsabile esclusivamente per la quota azionaria che detiene. L'investimento in una società anonima è dunque decisamente cautelato, sia per gli azionisti esterni che per quelli di maggioranza che gestiscono l'impresa: se questa prerogativa da un lato incentiva gli investimenti, dall'altro induce, in non pochi casi, i gerenti delle imprese ad operazioni imprenditoriali e finanziarie azzardate, ma altamente redditizie, a fronte di un pericolo di perdita comunque limitato alle proprie obbligazioni.

L'industria cinematografica non si sottrarrà a questo utilizzo dissennato dell'istituto giuridico dell'anonima, ma è necessario sottolineare che in un primo periodo non tutte le case di produzione attive in Italia si costituiscono o si convertono in questa forma societaria e che solo verso la metà degli anni Dieci (e poi all'inizio degli anni Venti) si assiste, in ambito cinematografico, ad una vera proliferazione delle società anonime per azioni.

---

<sup>36</sup> F. Coppola D'Anna, *Le società per azioni in Italia*, in Ministero per la Costituente, *Rapporto della Commissione economica*, Industria, III, Appendice alla Relazione, Roma, Poligrafico dello Stato, 1946, pp. 257-261.

<sup>37</sup> G. Mori, *L'economia italiana dagli anni Ottanta alla prima guerra mondiale*, in G. Mori (a cura di), *Storia dell'industria elettrica in Italia. Le origini. 1882 -1914*, vol. I, Roma – Bari, Laterza, 1992, pp. 61-62.

La costituzione di un'anonima presuppone alcuni requisiti che certamente non tutte le case di produzione, almeno in un primo momento, possono vantare: in primo luogo l'appoggio bancario e non è un caso che la trasformazione in società anonima venga sperimentata da due case di produzione, entrambe sostenute, seppur in proporzioni diverse, da istituti di credito. Come, del resto, non è un caso che le banche coinvolte, il Banco di Roma per quando riguarda la Cines e la Banca Commerciale per l'Ambrosio, siano proprio due istituti di credito a sistema "misto" e dunque più propense agli investimenti produttivi.

Allo stesso modo non è secondario che nei consigli di amministrazione della Cines e nell'Ambrosio ricoprano un ruolo di rilievo personaggi che vantano solidi legami con quegli stessi istituti di emissione: Adolfo Pouchain con il Banco di Roma e Eugenio Pollone con la Banca Commerciale; infatti, durante la prima fase di sviluppo dell'industria cinematografica, il finanziamento alle case di produzione da parte delle banche (compreso le cosiddette "miste"), non è pratica così diffusa: le imprese cinematografiche sono considerate ad alto rischio, in quanto prive di un *background* industriale consolidato ed è l'attività cinematografica in generale a destare non poche perplessità riguardo alle effettive potenzialità a lungo termine del settore. Non bisogna dimenticare che sono passati poco più di dieci anni dall'esordio del *cinématographe*.

Inoltre, in ambito cinematografico, una valutazione preventiva del rapporto costi/ricavi della produzione è praticamente impossibile: a differenza della maggioranza dei prodotti industriali dell'epoca, il cui valore economico è facilmente quantificabile, in base al peso o al volume, nonché al prezzo delle materie prime utilizzate e della manodopera impiegata, il successo finanziario di un film dipende, allora come oggi, da una variabile pressoché imprevedibile che è l'apprezzamento da parte del pubblico.

L'atteggiamento cauto da parte delle banche sarà condiviso dai risparmiatori e dagli investitori: le une come gli altri si dimostreranno disponibili a finanziare esclusivamente le

società ritenute più solide e strutturate ed è questo il motivo per cui, durante la fase di assestamento dell'industria cinematografica, molte case di produzione, prive dei requisiti essenziali, seguiranno ad adottare la forma statutaria di società nominale, semplice o collettiva o di accomandita<sup>38</sup>.

Come si è detto, la situazione muterà radicalmente verso la metà degli anni '10, quando l'evidente crescita del comparto cinematografico italiano spingerà gli istituti bancari ad una maggiore disponibilità nei confronti delle aziende di settore e la conseguente facilità di accesso al credito sarà la ragione prima della moltiplicazione delle anonime sia nel campo della produzione che in quello dell'esercizio, con la costituzione di società anonime del tutto inadeguate al mercato, carenti dal punto di vista delle risorse finanziarie, delle strutture organizzative e delle competenze professionali, costituite - in questo caso si - per meri fini speculativi<sup>39</sup>.

In altri casi, la forma societaria nominale, viene scelta o confermata per la volontà delle dirigenze di mantenere un controllo assoluto sull'attività dell'impresa, senza l'intrusione di investitori esterni che, come non di rado succede all'interno delle società anonime, una volta acquisito un peso azionario rilevante, finiscono per determinare le strategie gestionali e produttive dell'azienda.

---

<sup>38</sup> La società in accomandita viene posta in essere quando i soci risparmiatori intendono investire i loro capitali in un'attività di impresa senza volersene assumere i rischi, se non per la somma investita. Questi soci, detti accomandanti, non possono però intervenire nella gestione della società ed affidano in gestione i loro capitali ad altri soci detti accomandatari, i quali si assumono in forma illimitata e solidale la responsabilità connesse all'esercizio dell'impresa. La forma societaria dell'accomandita è scarsamente utilizzata nella costituzione delle case di produzione perché se da un lato tutela gli investitori (accomandanti), dall'altro preclude loro la possibilità di incidere sulle scelte societarie; d'altro canto, diversamente rispetto alla società anonima, gli imprenditori (accomandatari) sono direttamente, personalmente e illimitatamente responsabili delle eventuali perdite. Per la citazione del comma presente nel Codice di Commercio del 1882 e relativo alle società in accomandita si veda la nota.

<sup>39</sup> Una delle ragioni della crescita esponenziale del numero di piccole imprese che invadono il panorama cinematografico italiano intorno alla metà degli anni '10 è da ricercarsi nel cambiamento delle modalità produttive del settore. Infatti, in precedenza, per avviare un'attività industriale in campo cinematografico era necessario accollarsi le onerose spese necessarie per la costruzione di uno stabilimento fornito di un teatro di posa, nonché i costi per l'acquisto delle attrezzature e dei macchinari necessari alla produzione. Dal 1912 in avanti diventa usuale la pratica dell'affitto a terzi dei teatri di posa e delle relative attrezzature: da un lato le Case locatrici riescono a calmierare i costi di ammortamento delle proprie strutture, dall'altro anche le piccole imprese che difficilmente dispongono delle finanze necessarie per la costruzione di uno stabilimento sono in grado di produrre film.

Un esempio significativo in questo senso è l'Itala<sup>40</sup>, una casa di produzione di eccellenza nel panorama cinematografico italiano, che si trasformerà in anonima solo nel 1917, a quasi dieci anni dalla sua fondazione. Il travagliato iter societario dell'Italia prende il via con lo scioglimento della Carlo Rossi & C., avvenuto nel febbraio del 1908. La fine prematura della Casa torinese è dovuta essenzialmente dalla incompatibilità dei due soci nominali, Guglielmo Remmert e Carlo Rossi, il quale già nel maggio del 1907, ha delegato il rag. Giovanni Pastrone, in qualità di “mandatario speciale”, a rappresentarlo in ogni rapporto con il socio. In precedenza Pastrone, assunto come fattorino e quindi promosso a contabile dell'azienda, ha ottenuto l'incarico di amministratore e di responsabile esecutivo della produzione. Una volta sancita la fine della società, Rossi si dedicherà a tempo pieno alla vendita di film come concessionario della Cines, mentre Remmert, venuto in pieno possesso dello stabilimento, dei macchinari e delle attrezzature, decide di continuare l'esperienza produttiva, ma delegando il genere, l'ingegner Carlo Sciamengo, ad occuparsi in sua vece dell'amministrazione dell'azienda, mentre Giovanni Pastrone rimane il responsabile dell'attività produttiva. Fin dai primi mesi del 1908 escono sul mercato film contrassegnati dal marchio Itala Film, ma non si ha traccia di documenti che certifichino la costituzione di una nuova società denominata in tal modo: in ogni caso si tratterebbe necessariamente di una società nominale, in quanto nelle pagine del Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni relative agli anni 1907- 1908 non è indicata alcuna società anonima con quel nome o con quelle caratteristiche. Quando, nel 1911, l'assetto societario viene ufficialmente ridefinito con l'atto di fondazione della Itala Film Ing. Sciamengo e Pastrone, i due soci plenipotenziari scelgono comunque di confermare, quale forma societaria, l'istituto della nominale collettiva, nonostante la solidità strutturale dell'azienda

---

<sup>40</sup> Sulle vicende societarie dell'Itala Film, si vedano, tra gli altri: S. Alovio, *The “Pastrone-system”: Itala Film from the origins to the World War I*, “Film History”, Vol. XII, 2000, pp. 250-61; L. De Nicola, *Scrutando nel fosco: Pastrone prima e dopo Cabiria*, in S. Alovio – A. Barbera, *Cabiria & Cabiria*, Milano, Il Castoro, 2006, p. 312-15; F. Prono, *Atti di nascita del cinema a Torino*, op.cit., p. 98-108.

consentisse certamente la costituzione di un'anonima. Anche grazie a questa decisione il duo Sciamengo – Patrone saranno in grado di gestire nella più completa autonomia le sorti dell'azienda, destinata a diventare una delle più prestigiose case di produzione italiane.

La diffidenza rispetto alla forma societaria dell'anonima riguarda anche i gruppi dirigenti di altre case di produzione che, come l'Itala, sarebbero dotate di tutte le credenziali necessarie per adottare quella forma statutaria: si pensi, ad esempio, all'Aquila Film, la piccola, ma dinamica società torinese, che rimane saldamente nelle mani dei due fondatori Camillo Ottolenghi e Livio Pugliese per molti anni<sup>41</sup>; oppure alla Pasquali, che da società a nome collettivo (la Pasquali & Tempo), fondata nel 1908 da Ernesto Pasquali e Giuseppe Tempo, si trasformerà in accomandita semplice nel 1910, ma con socio accomandatario lo stesso Pasquali, che dunque continuerà a guidare l'azienda come unico responsabile.

In definitiva sembra lecito affermare che le eventuali carenze strutturali che la cinematografia italiana patirebbe tra il 1905 e la prima guerra mondiale non siano da attribuirsi generalmente ad azzardate scelte societarie o ad una smodata speculazione finanziaria che avrebbe limitato gli investimenti produttivi. Analizzando il periodo si rileva la presenza di società anonime fortemente sostenute dagli istituti di credito e da ingenti investimenti finanziari esogeni che comunque riescono a costituire realtà industriali di prima grandezza; al contempo non bisogna dimenticare la miriade di piccole anonime fondate al solo scopo di attrarre capitale e prive di una credibile struttura produttiva. Di contro si osserva che alcune case di produzione, facendo esclusivamente affidamento sulle disponibilità dei propri soci fondatori – si veda ad esempio l'Alberini & Santoni, la Carlo Rossi & C. e. più avanti la Comerio & C. - non sono in grado di sopportare

---

<sup>41</sup>La società Ottolenghi, che distribuirà i propri film con il marchio "Aquila Film", viene costituita il 24 luglio 1907: tra i soci fondatori ci sono Camillo Ottolenghi, gerente esclusivo dell'azienda, e Livio Pugliese, che avrà comunque un ruolo determinante nella gestione della casa di produzione. Per cinque anni i due guidano in accordo l'azienda e il 15 aprile 1912 fondano una nuova società, questa volta ufficialmente nominata Aquila Film. Pochi mesi dopo Ottolenghi esce dalla società, che rimarrà in mano a Pugliese, fino al momento dello scioglimento, avvenuto presumibilmente nel 1917. F. Prono, *Atti di nascita del cinema a Torino*, op.cit., p. 91-93.

finanziariamente i costi ingenti della produzione; al contrario altre società nominali, pur non potendo contare su flussi di capitali dall'esterno, si dimostrano in grado di rimanere con successo sul mercato. Si tratta dunque di un panorama produttivo estremamente variegato e contraddittorio di un'industria che inizialmente patisce le ovvie difficoltà tipiche di ogni comparto nella sua fase di avvio, che successivamente riesce a dotarsi di una struttura industriale per certi versi d'avanguardia e che, infine patisce un processo degenerativo, in gran parte dovuto paradossalmente all'alta redditività del settore<sup>42</sup> e alla conseguente disgregazione in frammenti del settore.

Più che della carenza di capitali che, come si è detto, dall'inizio degli anni '10, sono fin troppo reperibili, più che dell'assenza di un apparato industriale all'avanguardia, di cui, tra l'altro, alcune Case sono dotate, la cinematografia italiana pagherà soprattutto la mancanza di quadri dirigenziali e manageriali all'altezza, in grado di concepire e perseguire strategie produttive al lungo termine, condizione indispensabile per il radicamento di un'industria e al contempo dotati di una preparazione specifica di settore.

A questo proposito non sembra casuale che, in alcune società tra quelle di maggior successo del periodo, i vertici dirigenziali siano occupati da uomini che sono certamente valenti imprenditori, ma che hanno, allo stesso tempo, una consolidata conoscenza del settore, anche in ambito tecnico e operativo: basti ricordare Arturo Ambrosio, Ernesto Pasquali, Giovanni Pastrone.

---

<sup>42</sup> “il più consistente sostegno finanziario del capitale bancario [...] andava a quelle imprese che promettevano profitti più immediati e più spettacolari” G. Procacci, *Storia degli italiani*, Vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1981, p.458.

## 2.2 Le ambizioni “mondiali” del cinema italiano

Nel 1906-1907 l'Italia cominciava a muoversi e a sua volta stava per conquistare un posto importante sul mercato. L'Italia possedeva elementi meravigliosi: la luce più adatta alla fotografia, che permette di lavorare in ogni tempo, cervelli di prim'ordine, la produzione e la manodopera meno costose e capitali a volontà. Era una concorrente terribilmente armata quella che si erigeva di fronte alla Francia, fino a quel momento padrona quasi assoluta di quell'industria da lei creata. Malgrado tutti questi vantaggi, gl'italiani andarono a tentoni per parecchio tempo e dovettero ricorrere agli specialisti francesi che li aiutarono [...] <sup>43</sup>.

La lucida analisi di Victorin Jasset fotografa alla perfezione le mire espansionistiche che contraddistinguono l'industria cinematografica italiana già all'indomani della sua fondazione. L'unica inesattezza che si rileva nelle affermazioni dello storico realizzatore transalpino riguarda il ricorso da parte delle case di produzione italiane del personale qualificato francese, che è subitaneo, e non ritardato come lascerebbero presupporre le parole di Jasset.

Infatti tra i primi provvedimenti rilevanti del neo-amministratore unico della Cines, Adolfo Pouchain, spicca l'assunzione di uno dei più noti “cinematografisti” francesi, Gaston Velle <sup>44</sup>, già in forze alla prestigiosa Pathé Frères. Senza alcun timore reverenziale nei

---

<sup>43</sup> E. Toulet, *Il cinema muto italiano e la critica francese*, in V. Martinelli (a cura di), *Cinema italiano in Europa 1907 – 1929*, Roma, Associazione Italiana per le ricerche di storia del cinema, 1992, p.50-51.

<sup>44</sup> Gaston Velle, prima di dedicarsi al cinematografo in qualità di realizzatore, è un prestigiatore e illusionista. Assunto alla Pathé nel 1904 diventa celebre soprattutto per le *féeries* e le *scènes à trucs*, che spesso realizza con l'ausilio del celebre operatore, esperto in trucchi, Segundo De Chomon. Tra i film più noti girati alla Pathé prima del trasferimento alla Cines si segnalano: *Le chapeau magique* (1904), *Un drame dans les airs*



confronti della potente Casa francese, il giovane imprenditore romano imbastisce una trattativa con Velle, che presumibilmente si conclude con successo già alla fine dell'aprile 1906, visto che a maggio di quello stesso anno - dunque a poco più di un mese dalla fondazione della Cines - Velle è a Roma. E ne ha ben donde, visto che la Cines gli ha offerto un compenso offerto dalla Cines, per l'epoca, favoloso: 1000 franchi al mese e 2 franchi per ogni metro di pellicola negativa girata, oltre allo stipendio per due assistenti di fiducia<sup>45</sup>. Gaston Velle viene nominato direttore artistico della neonata casa di produzione romana. Nello stesso periodo, sempre provenienti dagli stabilimenti di Vincennes, arrivano alla corte di Pouchain, gli scenografi Dumesnil e Vasseur e l'operatore André Wenzel<sup>46</sup>. Questa emorragia di personale qualificato dalla Pathé alla Cines sarà motivo di una accesissima rivalità che vedrà contrapporsi, anche per vie legali, la Casa francese e quella romana. La Pathé, tra l'altro, accusa la Cines di plateale scorrettezza commerciale, visto che a Roma Velle realizza alcuni film (*Viaggio in una stella*, *Triplice convegno*, *La pila elettrica*, *L'armonica misteriosa*, tutti del 1905) che sono vere e proprie repliche di produzioni che lo stesso Velle ha precedentemente girato in Francia, negli studi di Vincennes. In più i titoli plagiati vengono venduti dalla Cines, in Italia e all'estero (anche in Francia), in concorrenza con le omologhe versioni Pathé che la Casa Francese ha continuato a mantenere in catalogo, ma ad un prezzo di circa il 35% superiore rispetto a quello praticato dalla società romana<sup>47</sup>. L'incresciosa vicenda, deprecabile sul piano dell'etica commerciale<sup>48</sup>, offre oggi agli storici una rara opportunità: infatti sia la versione

---

(1904), *Rève à la lune* (1905, con Ferdinand Zecca), *La poule aux œufs d'or* (1905). Sulla filmografia di Velle alla Pathé tra il 1904 e il 1905 si veda: H. Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. 1896 à 1906*, Paris, Edition Hernri Bousquet, 1996, pp.887-917.

<sup>45</sup> A. Bernardini, *Gaston Velle alla Cines*, "Immagine - Note di storia del cinema", giugno settembre 1982, a.II, n. 2, fasc. III, p.1. Sull'attività di Velle alla Cines veda inoltre: R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, op.cit., pp. 21-23.

<sup>46</sup> Bernardini II, p. 89

<sup>47</sup> G. Sadoul, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832 - 1909)*, Torino, Einaudi, 1965, p. 577.

<sup>48</sup> Il contenzioso, a prescindere dalle vicende legali, peraltro concluse senza esiti effettivi, avrà una soluzione imprevedibile, ma allo stesso tempo, almeno per certi versi, esemplare: infatti nel settembre del 1907 Velle -

francese che quella italiana di uno dei film in questione (*Voyage autour d'une étoile*, edizione Pathé - *Viaggio in una stella*, edizione Cines), sono esistenti, rendendo possibile un confronto che, da un lato conferma l'evidente plagio denunciato dalla Pathé, dall'altro induce a riflettere, di conseguenza, sulle potenzialità produttive e tecniche della Casa romana. I due film in realtà sono pressoché identici, non solo nel soggetto, ma anche nelle modalità realizzative, nelle sfarzose (e costose) scenografie, nella messa in opera dei sofisticati trucchi scenici e la versione girata da Velle in Italia, sotto tutti i punti di vista, non sfigura affatto rispetto all'originale francese. Dunque la Cines, sotto il profilo delle competenze, delle strumentazioni e delle strutture, già nel 1906, si dimostra in grado di competere alla pari con la più grande casa di produzione del mondo.

Non è solo la Cines ha usufruire della collaborazione di tecnici stranieri: la Carlo Rossi & C. comunica alla sua potenziale clientela la presenza nel proprio organigramma di maestranze qualificate francesi già nello spazio pubblicitario acquistato sulle pagine de "La Stampa", in cui si annuncia l'avvio dell'attività della casa di produzione:

Nuova grandiosa fabbrica di pellicole ed apparecchi cinematografici. Personale tecnico scelto fra i migliori elementi della rinomata Società Anonima Pathé Frères di Parigi. Soggetti sempre interessantissimi. Macchinario di primissimo ordine. Perfezione fotografica. Massima fissità. Catalogo gratis a richiesta<sup>49</sup>.

Anche in questo caso il "personale tecnico scelto" arriva, almeno in parte, dalla Pathé, infatti Carlo Rossi ha assunto Charles Lépine, ex direttore generale degli stabilimenti di

---

ritornato a Vincennes a fronte delle minacciose pressioni esercitate dallo stesso Charles Pathé -. realizzerà per la Casa francese alcuni soggetti già girati alla Cines l'anno precedente.

<sup>49</sup> « La Stampa », Torino, 16-17 febbraio 1907, in Bernardini, *Cinema muto italiano*, Vol. II, op. cit., p. 105

Vincennes, gli operatori Raoul Compte, Eugène Planchat e Georges Caillaud, a cui si aggiunge il tecnico svizzero Eugène Zollinger.

Come già avvenuto nei confronti di Velle, la Casa transalpina non mancherà di esercitare fortissime pressioni sugli ex dipendenti fuoriusciti a Torino, fino ad accusare Lépine di spionaggio industriale, ossia di aver trafugato progetti segreti sui sistemi di lavorazione in uso alla Pathé. Le prove a carico devono aver un qualche fondamento, perché realizzatore francese finirà in carcere per qualche mese.

Con la crisi della Carlo Rossi Eugène Planchat e Eugène Zollinger vengono accolti all'Ambrosio: Zollinger, tra l'altro, si dimostrerà preziosissimo collaboratore, perfezionando, assieme ad Arturo Ambrosio una perforatrice meccanica per pellicola vergine<sup>50</sup>.

La ricerca all'estero di personale tecnico e artistico specializzato in cui si impegnano tanto energicamente le case di produzione italiane è evidentemente dovuta alla carenza di professionalità di pari livello autoctone. Non stupisce, inoltre, che le maestranze assunte provengano prevalentemente dalla Pathé Frères, in quel periodo certamente la società cinematografica più importante al mondo, sia dal punto di vista produttivo che tecnologico. Gli stabilimenti di Vincennes sono senza dubbio il punto di riferimento per ogni casa di produzione attiva in quel periodo: dopo la costruzione del teatro di posa nel 1902, Charles Pathé ha ampliato la sua struttura industriale con i moderni laboratori di Joinville-le-pont per lo sviluppo, la stampa, il montaggio dei film, mentre, ancora a Vincennes, ha fatto costruire un secondo fabbricato, esclusivamente adibito alla colorazione dei positivi, operazione che sarà meccanizzata già partire dal 1906. Solo nel settore cinematografico la Pathé Frères dà lavoro a quasi 1000 operai. Nel 1904 la Pathé appronta altri due teatri di posa, uno sempre a Vincennes e un secondo a Montreuil, con un'immensa vasca per le

---

<sup>50</sup> All'epoca l'Ambrosio acquistava la pellicola vergine dalla Kodak, che la forniva priva di perforazioni e dunque erano gli acquirenti a doversi attrezzare per renderla utilizzabile.

scene in acqua. Nel 1905 la società francese produce circa 12.000 metri di pellicola impressionata al giorno (per un consumo annuo di 12.000 di negativo). Nel 1906 la produzione Pathé aumenta in maniera esponenziale passando a 40.000 metri di pellicola positiva stampata ogni giorno<sup>51</sup>.

La Casa francese, tra l'altro applica un sistema industriale integrato e, oltre alla produzione fonografica (che rimarrà il segmento più redditizio della società almeno fino al 1906<sup>52</sup>), la Pathé è in grado di fabbricare ogni giorno 200 apparecchi cinematografici, tra macchine da presa e proiettori. In più, tra il 1906 e il 1907 la Pathé avvierà la produzione di pellicola vergine presso lo stabilimento di Rue des Vignerons<sup>53</sup>, tentando di forzare il monopolio detenuto da Eastman.

A fronte di un'organizzazione industriale così efficiente e all'avanguardia non stupisce che l'esordiente cinematografia italiana alla ricerca di un modello produttivo si rivolga alla Francia e, in particolare alla Pathé. E non stupisce nemmeno la strategia aggressiva messa in atto dalle case di produzione italiane, approdate al mercato cinematografico con quasi dieci anni di ritardo. Ma, come giustamente sostenuto da Bernardini, l'avvio posticipato dell'industria cinematografica nazionale si rivela, paradossalmente, uno dei fattori determinanti della rapida crescita che il comparto registra fin dai primi anni di attività; infatti i primi produttori italiani possono approfittare:

delle esperienze, delle acquisizioni che lo sviluppo della tecnologia e dell'organizzazione industriale aveva messo a disposizione dei loro colleghi negli altri paesi dell'Europa e dell'America. La vocazione internazionalista che il linguaggio

---

<sup>51</sup> R. Abel, *In the belly of the best. The early years of Pathé Frères*, "Film History", Vol. V, 1993, p. 365.

<sup>52</sup> J.J. Meusy, *How cinema became a cultural industry: The big boom in France between 1905 and 1908*, "Film History", Vol. XiV, 2002, p. 420.

<sup>53</sup> M. Lathière, *Casa Pathé: officine e teatri di posa*, in R. Redi (a cura di), *Verso ilcentenario. Pathé*, Roma, Di Giacomo Editore, 1988, p.94.

della fotografia animata dimostrò di possedere fin dalla nascita fece sì che il cinema italiano, nonostante il ritardo, partisse quindi nel 1905 quasi a parità di condizioni con le cinematografie più avanzate e avesse molte possibilità di successo: come negli anni successivi fu ampiamente confermato, in una misura che andò certamente al di là delle più ottimistiche previsioni<sup>54</sup>.

L'azione di prelievo nei confronti delle più avanzate cinematografie straniere è immediato e mirato in primo luogo all'acquisizione delle tecnologie e dei sistemi produttivi.

Già nel 1904 Filoteo Alberini si reca in Francia per aggiornarsi sulle più moderne tecniche produttive e organizzative in campo cinematografico, mentre dalla Germania si rifornisce di strumentazioni e macchinari. La dotazione di tecnologie estere provenienti da paesi notoriamente più attrezzati dal punto di vista industriale è sottolineata dallo stesso Alberini come una delle eccellenza del proprio stabilimento che, come si legge nel primo bollettino della Alberini & Santoni:

è stato costruito conforme le più recenti esigenze della tecnica, fornito di ogni comodità e di ogni accessorio, e non si badò a sacrifici pur di renderlo superiore ad ogni altro simile stabilimento estero.

Un vario e copioso corredo di macchine espressamente costruite in Germania e in Francia dà affidamento della buona riuscita dei nostri films.

---

<sup>54</sup> A. Bernardini, *1905 e dintorni*, in M. Canosa (a cura di), *1905. La presa di Roma*, op. cit., p. 39.

Come Alberini, anche Arturo Ambrosio, prima di avviare l'attività produttiva compie un proficuo viaggio all'estero, recandosi in Francia dove visita gli stabilimenti Pathé, acquistando, tra l'altro, strumentazioni e apparecchiature.

Il ricorso all'importazione di *know how* e tecnologie dall'estero, ancora una volta, non riguarda specificatamente il settore cinematografico, ma è pratica diffusa nel quadro produttivo italiano di inizio Novecento, nonché processo tipico di ogni nazione in fase di sviluppo da un punto di vista industriale

L'apporto tecnologico dall'estero risulta ancor più essenziale nei comparti industriali in fase di avvio, in cui, a livello nazionale, non è possibile usufruire di precedenti esperienze nel settore. Nella storia dell'industrializzazione italiana un esempio eclatante in questo senso riguarda la siderurgia e il primo gruppo industriale di rilievo dell'Italia post-risorgimentale. La Società Altiforni Fonderie e Acciaierie di Terni (SAFFAT), costituita il 10 marzo 1884, è da considerarsi la base portante su cui poggerà il successivo sviluppo industriale del paese. La società ternana che, alla fine degli anni Ottanta del Novecento, diventa l'emblema del progresso italiano e vanto della Nazione, in realtà è il risultato di esperienze e professionalità giunte da oltre confine: il nucleo originario degli stabilimenti siderurgici di Terni è infatti impiantato da un ingegnere svizzero Giuseppe Lukowich, che nel 1873 installa nella città umbra una fonderia di ghisa, costruendo un opificio su progetto dell'ingegnere parigino Ponsard. In seguito, nel 1879, l'azienda passa di mano, ma ancora ad un alto straniero, l'ingegnere franco-belga Cassian Bon, che, grazie alle sue competenze, ristrutturò lo stabilimento, aumentando notevolmente il fatturato dell'impresa<sup>55</sup>.

Nonostante le indubbie qualità di Bon la sua impresa non si sarebbe mai potuta trasformare in quel colosso dell'industria nazionale italiana che sarà la Altiforni negli anni successivi

---

<sup>55</sup> P. Trevisonno, *La pressa di Terni*, Città di Castello (Pg), Istituto per la Cultura e la Storia di Impresa "Franco Morigliani", 2010, p. 28. Sulla storia della Società Altiforni Fonderie e Acciaierie di Terni si veda anche F. Bonelli, *Lo sviluppo di una grande impresa in Italia. La Terni dal 1884 al 1962*, Torino, Einaudi, 1975.

senza l'intervento della politica; in particolare di Benedetto Brin, ministro della Marina tra il 1874 e il 1878, il quale sollecita energicamente il governo ad attivarsi per la formazione di un grande centro metallurgico, in grado di provvedere alla fornitura d'acciaio necessaria per l'allestimento di una moderna ed efficiente flotta navale. Benedetto Brin, che avrà un ruolo rilevante e diretto nella costituzione della Altiforni<sup>56</sup>, non è un semplice politico, ma un ingegnere, esperto in cantieristica navale, la cui preparazione tecnica e industriale si deve essenzialmente agli studi post-laurea effettuati a Parigi, presso l'Ecole d'application du génie maritime, esperienza che - come sottolinea il biografo di Brin, Alfredo Capone - rimarrà una "componente importante nella sua formazione scientifica"<sup>57</sup>.

L'apporto decisivo di professionalità straniere o comunque di uomini cresciuti dal punto di vista professionale in paesi tecnologicamente più avanzati avrà un peso determinante nella successiva politica industriale della Altiforni, che non mancherà di avvalersi di esperti e consulenti provenienti dall'estero, al fine di ovviare alle evidenti lacune di cui soffre l'Italia in campo scientifico e produttivo. Le prime corazze d'acciaio uscite dagli stabilimenti di Terni e destinate ad equipaggiare le navi da guerra la Regia Marina, vengono ideate e realizzate grazie alla consulenza della società francese Schneider<sup>58</sup>, mentre una svolta decisiva nell'evoluzione tecnologica dell'azienda si ha, intorno al 1890, con l'adozione del processo di *cementificazione* dell'acciaio, tecnica messa a punto dallo scienziato statunitense Harwey<sup>59</sup>.

La dipendenza tecnologica dall'estero dell'industria italiana si manifesta con ancor maggior evidenza durante la fase di avvio del comparto elettrico, destinato comunque a diventare, ad inizio Novecento, un settore determinante nel quadro produttivo nazionale.

---

<sup>56</sup> E. Guaita, *Alle origini del capitalismo industriale italiano: la nascita della Terni*, in "Studi storici", XI, 1970, pp. 292-312

<sup>57</sup> A. Capone, *Benedetto Brin* in AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Vol. XIV, 1972, *ad vocem*.

<sup>58</sup> P. Trevisonno, *La pressa di Terni*, op. cit., p. 28

<sup>59</sup> Ivi, p.29.

Tra l'altro, il processo di formazione del comparto elettrico nazionale è strettamente legato all'adozione di un sistema di illuminazione, importato dagli Stati Uniti e in particolare da un gruppo industriale certo non estraneo alla storia del cinema dei primi anni: la Edison.

All'Esposizione Internazionale di Elettricità, che si tiene a Parigi nel 1881, Giuseppe Colombo, padre dell'industria elettrica italiana, e Galileo Ferraris, eminente scienziato ed esperto nell'utilizzo applicativo dell'energia elettrica, sono particolarmente colpiti dal sistema integrato proposto dalla ditta americana, che prevede la compatibilità tecnica di tutti i dispositivi necessari per l'utilizzo dell'energia elettrica nell'illuminazione civile, ponendo dunque le basi per una nuova attività imprenditoriale. L'ingegner Colombo, una volta acquistato il brevetto dall'azienda statunitense, si fa promotore della costituzione della Società Generale Italiana di Elettricità Sistema Edison, che viene fondata il 6 gennaio 1884. La società dipende addirittura statutariamente alle tecnologie statunitensi, tanto che nell'accordo per lo sfruttamento dei brevetti americani la Società Generale Italiana di Elettricità si impegna ad utilizzare - per l'illuminazione ad incandescenza e la trasmissione della forza motrice - il solo sistema Edison con relative lampade e apparecchi. Un obbligo forzoso vista l'impossibilità da parte della neonata industria italiana di dotarsi di un autonomo sistema produttivo e delle relative strumentazioni. Del resto la condizione dell'impresa italiana non è dissimile da quella di altre società elettriche europee che acquisiscono da Edison i brevetti indispensabile per lo sfruttamento del suo procedimento: è il caso della Deutsche Edison Gesellschaft für Angewandte Electricität (D.E.G) fondata a Berlino solo un anno prima. A differenza della consorella italiana, però, la D.E.G. sfrutterà al meglio le potenzialità dei brevetti acquisiti e, grazie all'elevato standard tecnologico di cui dispone in generale l'industria tedesca, è in grado di porre le basi per una produzione elettromeccanica d'avanguardia. Al contrario la Società Generale Italiana di Elettricità, per le carenze strutturali già ampiamente evidenziate, sarà del tutto esclusa dai settori



industriali applicativi, limitando la propria attività alla produzione e alla distribuzione di elettricità<sup>60</sup>.

La ricerca all'estero di tecnologie d'avanguardia o comunque non reperibili sul mercato nazionale non è prerogativa esclusiva dei grandi gruppi industriali e non riguarda solo i settori che richiedono strumentazioni o procedimenti estremamente sofisticati. Nella meccanica, ad esempio, alla fine dell'Ottocento, si verifica un fenomeno che è in qualche modo sovrapponibile a ciò che, nello stesso periodo, si registra in ambito cinematografico: difatti le industrie manifatturiere, come ad esempio quella tessile, nell'esigenza di rinnovare il proprio parco macchine, si rivolgono essenzialmente all'importazione. Non di rado però alcuni fabbricanti si recano personalmente all'estero, acquistando prototipi di macchinari all'avanguardia, che, una volta tornati in patria, replicano o modificano, avviando una produzione in serie che rivendono sul mercato nazionale. E' il caso della ditta Giovanni Castiglione e Figli:

Questi signori, che concorrono per la fabbricazione di macchine  
e disegni Ratier e Jacquard per telai, costituitasi nel 1898 a Busto  
Arsizio, si diedero alla costruzione di dette macchine  
modificando e semplificando i tipi esteri<sup>61</sup>

Un *modus operandi* non molto dissimile da quello messo in atto da Filoteo Alberini, Arturo Ambrosio o ancor prima da Italo Pacchioni<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> C. Pavese, *La prima grande impresa elettrica: la Edison* in G. Mori (a cura di), *Storia dell'industria elettrica in Italia*, vol. I, op. cit., pp. 458-60.

<sup>61</sup> *Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano, 1906, p.65* in S. Zaninelli (a cura di), *Storia dell'industria lombarda*, Vol. II, Milano, Ed. Il Polifilo, 1991, p. 54.

<sup>62</sup> Nello specifico Arturo Ambrosio, nel già citato viaggio in Francia del 1904, acquista una macchina da presa Pathé, che modificherà per poi avviare una produzione in proprio; Italo Pacchioni, già alla fine dell'Ottocento costruisce una macchina da presa, sul modello del *cinématographe* Lumière visionato in Francia; Alberini, pur non essendoci prove certe al riguardo, con ogni probabilità aveva avuto modo di

In conclusione l'attenzione che, tra il 1906 e il 1907, dimostrano le prime case di produzione per le avanzate tecnologie e per il personale specializzato di cui sono dotate le maggiori società cinematografiche straniere, *in primis* la Pathé, è perfettamente comprensibile in un quadro industriale italiano, che si dimostra non autonomamente attrezzato nei segmenti produttivi in cui è richiesto un supporto tecnico-scientifico di alta caratura, di cui deve necessariamente approvvigionarsi all'estero. Tra l'altro, a differenza di altri settori come l'agricoltura e il tessile, che ugualmente si riforniscono oltre confine di tecnologie e di strumentazioni, senza peraltro conseguire un livello di meccanizzazione confrontabile con quello raggiunto in altre nazioni, il comparto cinematografico, nel giro di pochi anni, riesce a dotarsi di un apparato industriale, certamente non equiparabile, ma comunque in grado di reggere il confronto con le potenti strutture produttive delle più quotate Case straniere. Evidentemente la neonata industria cinematografica, in questo processo di innovazione tecnologica, è favorita rispetto ad altre attività, come appunto l'agricoltura o la produzione tessile, che, per dimensioni, tipologia di prodotto e radicamento nel tessuto produttivo, hanno caratteristiche del tutto diverse e avrebbero necessitato di percorso di ristrutturazione ben più radicale e complesso; ciò non toglie che, anche in questo frangente, la cinematografia italiana di primo Novecento dimostra una vitalità e un dinamismo difficilmente pronosticabili solo qualche anno prima.

Le Case italiane guardano con estremo interesse oltre i confini nazionali non solo per cercare le migliori soluzioni alle proprie esigenze tecniche e industriali, ma anche nel tentativo di conquistare i più remunerativi mercati esteri. La vocazione all'export è una cifra distintiva che l'industria italiana rivela già al momento della sua fondazione; come sottolinea Gian Piero Brunetta, *La presa di Roma*, primo film prodotto da un'industria

---

osservare il funzionamento dell'apparecchio dei fratelli di Lione prima di brevettare il suo *Kinetografo Alberini*.

italiana, dimostra le immediate ambizioni internazionali del cinema italiano. Sostiene, tra l'altro, Brunetta che la ritardata industrializzazione:

anziché costituire un handicap e creare complessi di inferiorità nei confronti delle cinematografie già sviluppate e capaci di concepire e articolare le prime forme di racconto ne diventa, quasi paradossalmente, il punto di forza, quello che consente al cinema italiano un immediato decollo sul piano internazionale. Un po' come la nascita di Ercole, i primi segni di vita di questa cinematografia neonata ne rivelano subito potenza e ambizione di sfidare in campo aperto la produzione altrui nell'atto stesso di emettere il primo vagito<sup>63</sup>.

In effetti già l'esigua produzione della Alberini & Santoni (9 film a soggetto e una decina di "dal vero") in parte raggiungerà i mercati esteri<sup>64</sup>, ma solo attraverso la mediazione della Cines, che inserisce nei propri cataloghi alcuni dei film più significativi realizzati dalla ditta di Filoteo Alberini, prima che questa sia assorbita nella nuova società controllata da Adolfo Pouchain. E' infatti la Cines la prima casa di produzione italiana ad attuare un'organica politica di esportazione dei propri prodotti già nel 1906.

Anche in questo caso il modello privilegiato è la Pathé Frères, la società francese che all'epoca ha una efficientissima rete di distribuzione con sedi in tutti i più importanti paesi del mondo.

La perfetta macchina industriale messa a punto da Charles Pathé consente alla Casa francese di essere, già tra 1905 e il 1906 la società di produzione *leader* a livello

---

<sup>63</sup> G.P. Brunetta, *Nascita di una nazione*, in M. Canosa (a cura di), 1905. *La presa di Roma*, op.cit., p. 19.

<sup>64</sup> Si ha notizia di almeno 6 titoli della Alberini & Santoni esportati in Francia e di 2 venduti sul mercato tedesco.

internazionale, in grado di surclassare anche la concorrenza delle case di produzione americane, nonostante queste possano contare sia sul formidabile apparato industriale e commerciale degli Stati Uniti - nazione ormai ai vertici dell'economia mondiale - sia sull'azione di traino esercitata sul comparto cinematografico dalla Edison, società di levatura mondiale dal punto di vista tecnologico e produttivo. Decisamente impressionati i dati forniti da Sadoul sul divario esistente, in quegli anni, tra la Pathé e i produttori americani: "la sola Pathé vendeva più film negli Stati Uniti che non le otto compagnie del *trust* Edison messe insieme"<sup>65</sup>.

Non solo la Cines riuscirà ad inserirsi a sua volta nel mercato statunitense, ma sfiderà il colosso di Vincennes su tutti i mercati di Europa, compreso quello francese.

Durante le ricerche effettuate per la redazione di questa tesi è stata rinvenuta una serie di cataloghi appositamente approntati dalla Cines nel 1906 per la vendita e la distribuzione dei propri film in alcuni tra i più importanti paesi europei: Gran Bretagna, Germania, Spagna e Francia. Dall'analisi di questi materiali si deduce in maniera inequivocabile l'interesse della nuova dirigenza per una rapida e capillare diffusione internazionale della produzione Cines. Gli opuscoli, che sono le esatte repliche di quelli pubblicati mensilmente in Italia, sono ovviamente tradotti nella lingua del paese a cui sono destinati e - come quelli italiani - riportano le schede dei nuovi titoli disponibili per il mese a cui fanno riferimento, la sinossi e una foto di scena per ciascun film, i dati relativi al metraggio e alle modalità di ordine, ma con il prezzo espresso nella valuta della nazione in cui vengono distribuiti.

Da un'analisi comparata di tre cataloghi omologhi, cioè tutti relativi alla produzione dell'ottobre 1906, ma uno in edizione italiana, uno pubblicato per la clientela inglese e un terzo destinato al mercato francese ne derivano interessanti riflessioni sulla competitività a livello europeo della Cines e, in generale, delle case di produzione italiane. Confrontando i

---

<sup>65</sup> G. Sadoul, *Storia generale del cinema*, op. cit, p. 705.

prezzi praticati per gli stessi film in Italia. Gran Bretagna e Francia si nota, che, al cambio dell'epoca, si equivalgono; ma considerando che in Francia e in Gran Bretagna il costo della vita, i redditi, nonché i costi di acquisto dei film sono più elevati del 35 – 40% si comprende quanto la produzione italiana sia appetibile in quei paesi.

Proseguendo nello studio di questi fascicoli è stato inoltre possibile ricostruire in termini cronologici la strategia di espansione sui mercati europei che la Cines mette in atto fin dal primo anno di attività: infatti nell'opuscolo in lingua tedesca, datato maggio, 1906 i recapiti della ditta a cui inviare gli eventuali ordini sono quelli romani e non vi è cenno ad alcuna filiale di vendita Cines all'estero; nel frontespizio della versione inglese del bollettino<sup>66</sup> n. 9 dell'agosto 1906, oltre alla sede romana, viene fatto un generico riferimento a una filiale di Vienna e a una di Barcellona, ma soprattutto viene indicato a tutta pagina l'agente esclusivo per la Gran Bretagna: la "Walturadaw C. LMD. (Walker, Turner, Dawson & Howard)" con sede a Londra, al 3, Dean Street, High Holborn, "The only agents for England and the English colonies", come esplicitamente stampato sul fascicolo. Nel bollettino edito per il mercato spagnolo nel settembre dello stesso anno (bollettino n.10) non viene più citata la sede viennese, ma compare una filiale a Berlino, mentre si specifica che il punto vendita di Barcellona è ubicato nel Paseo de Gracia al numero 59; nell'edizione francese del catalogo relativo al mese successivo (bollettino n. 11 – ottobre 1906), oltre alle sedi Cines di Berlino e Barcellona, viene segnalata una sede parigina. Infine, nel fascicolo relativo alla produzione dell'aprile del 1907 e distribuito agli esercenti italiani, le filiali estere riportate sono quattro: una a Parigi, in Rue St. Augustin, 11; una a Berlino, in Friedrichstrasse, 236; una a Barcellona in Paseo de Gracia 59; una a Londra in Dean Street 3, sede della Walturadaw.

---

<sup>66</sup> Nelle edizioni italiane questi cataloghi vengono indicati con la dicitura "bollettino".

Nel giro di poco più di anno la nuova dirigenza Cines è stata in grado di approntare una rete commerciale con sedi dislocate nelle maggiori capitali europee, ma persegue nella strategia di espansione all'estero, tanto che, già nel 1907, la Casa romana può contare su un agente nel mercato più ricco del mondo: gli Stati Uniti. Nel mese di agosto viene infatti inaugurata a New York un'agenzia della Cines, guidata dall'inglese J.W. Ullman, rappresentante esclusivo per gli Stati Uniti della società italiana, che, già nel 1908, riesce ad inserire la propria pubblicità sulla prima pagina del più importante periodico specializzato americano, "The Moving Picture World"<sup>67</sup>.

La corsa verso i mercati esteri non è prerogativa esclusiva della Cines: seppur in misura minore tutti i produttori italiani vedono nel commercio all'estero uno sbocco vitale per la loro attività. Le prime esportazioni della Ambrosio & C. risalgono al 1906 e già nel 1907 i film della Società Anonima Ambrosio vengono regolarmente venduti in Francia, Germania, Inghilterra: in particolare sono apprezzati in Francia, dove la ditta italiana si appoggia al concessionario-produttore transalpino Raleigh & Robert. Grazie alle capacità degli operatori Omegna e Vitrotti i film Ambrosio che hanno più successo all'estero sono i "dal vero": secondo Sadoul, del film *La scuola di cavalleria di Pinerolo*<sup>68</sup> ne vengono vendute nella sola Francia 837 copie<sup>69</sup>. Fin dal 1906 i film della società torinese hanno ampio risalto sulle riviste parigine "Chrono - Ciné Gazette" e "Phono - Ciné Gazette". A partire dal 1908 l'Ambrosio si inserisce anche nel mercato americano, grazie al distributore George Kleine della Kleine Optical Co., destinato a diventare il maggior importatore statunitense di film italiani ed europei.

Anche le case di produzione meno attrezzate rispetto all'Ambrosio e alla Cines non mancano di affrontare proficuamente i mercati esteri: la Aquila di Camillo Ottolenghi, per

---

<sup>67</sup> Bernardini II, p. 176-77.

<sup>68</sup> *La scuola di cavalleria di Pinerolo*, (Ambrosio & C., 1906). Di non minor successo *Tor di Quinto* un altro "dal vero" Ambrosio dedicato alle esercitazioni della cavalleria, girato sempre nel 1906 ed esportato in Francia e Germania. A. Bernardini, *I film "dal vero"*, op.cit., pp. 79-80.

<sup>69</sup> Ivi, p. 100.

esempio, già nel gennaio del 1908 distribuisce i propri film in Inghilterra attraverso i concessionari Williamson & Co. di Londra; in aprile alcuni titoli sono venduti sul mercato americano e in maggio parte della produzione Aquila raggiunge il mercato francese. Ancora più aggressiva la politica di esportazione della Rossi & C., che, fin dalla fondazione aspira ad una dimensione internazionale: il comunicato stampa che annuncia l'avvio della produzione della ditta piemontese viene pubblicato su "La Stampa" di Torino, ma anche in Francia, sull' "Industriel forain"<sup>70</sup>.

Carlo Rossi, almeno quanto Adolfo Pouchain, crede fortemente nell'espansione della propria azienda sui mercati esteri: già nel primo anno di attività, il 1907, i film della Carlo Rossi & C. sono diffusamente presenti in Gran Bretagna, Francia, Germania, Austria e Stati Uniti, dove la ditta si appoggia - come farà l'Ambrosio, ma solo un anno più tardi - all'importatore George Kleine. La Carlo Rossi si segnala, tra l'altro, per essere la prima Casa italiana a veder pubblicata la sinossi di un proprio film sulla già citata rivista statunitense "The Moving Picture World"<sup>71</sup>. La vocazione all'export non si affievolirà nel 1908, nonostante la fuoriuscita di Carlo Rossi e la successiva trasformazione della ditta in Itala Film, i cui film continueranno ad essere distribuiti all'estero tramite concessionari: in Gran Bretagna la società torinese è rappresentata, come in precedenza, dalla Hepworth Man. Co., mentre per gli Stati Uniti viene scelto un nuovo importatore: la Film Import & Trading Co.

La grande vitalità che dimostra la cinematografia italiana all'estero è giustificata, certo dall'intraprendenza degli imprenditori del settore, ma anche da alcuni fattori contingenti, connessi al generale congiuntura economica italiana di quell'epoca.

---

<sup>70</sup> G. Sadoul, *Storia generale del cinema*, Vol. II, op. cit., p. 84.

<sup>71</sup> Il film in questione è *Caccia allo stambecco* (Carlo Rossi & C., 1907), la cui sinossi appare nel numero del 28 dicembre 1907 della rivista statunitense. A differenza di quando della pubblicità Cines apparsa sul periodico un anno più tardi, lo spazio riservato al film della Carlo Rossi & C. non ha l'onore della prima pagina. A. Bernardini – V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film dei primi anni. 1905 – 1909*, Roma, Nuova ERI-Edizioni RAI, 1996, p. 70.

Da un lato è fuori di dubbio la capacità commerciale dei produttori italiani che, ad esempio, per avere più facile accesso ai mercati internazionali, stipulano patti bilaterali con case di produzione straniere, a loro volta interessate all'esportazione in Italia; secondo il principio della reciprocità i fabbricanti italiani si impegnano a distribuire sul territorio nazionale i film di determinate Case estere, le quali provvederanno a vendere nei loro paesi d'origine la produzione della società italiana con cui hanno firmato l'accordo. Il meccanismo sembra sia stato messo a punto proprio dalle case di produzione italiane o almeno è quanto si intuisce leggendo un articolo pubblicato nel 1908 dal periodico statunitense "The Moving Picture World" ed espressamente dedicato ai sistemi di compra/vendita dei film adottati in Italia:

Foreign films are bought by Italian exhibitors in one of two ways, either through agents having their offices in Italy or in another European country, or from Italian Manufactures. The reason [...] is that these manufactures have a system of exchange with manufactures of foreign countries. Every important Italian manufacturer exchanges the motion pictures that he produces for the motion pictures produced by a number of foreign manufacturers - generally one foreign maker per country<sup>72</sup>.

Accordi di reciprocità sono sottoscritti da Arturo Ambrosio, che, nel 1907, accetta di curare la distribuzione in Italia dei film della americana Vitagraph, nel tentativo, peraltro riuscito, di inserirsi nel mercato statunitense; nel 1908 instaurerà accordi dello stesso tipo

---

<sup>72</sup> "I film stranieri sono acquistati dagli esercenti italiani da due fonti diverse: sia dagli agenti che hanno i loro uffici in Italia o in un altro paese europeo, sia dalle manifatture italiane. La ragione [...] è che queste manifatture hanno un sistema di scambio con manifatture di paesi stranieri. Ogni importante produttore italiano scambia i film che produce con i film prodotti da un certo numero di manifatture straniere - generalmente una per ogni paese".

*The Italian Market*, "The Moving Picture World", 19 settembre 1908, p. 213. in Bernardini II, p.103.



con la francese Raleigh & Robert e con le società inglesi Warwick Trading Co. e Williamson, Dressler & Co.

Un altro motivo che certamente influisce sull'immediato *exploit* all'estero delle case di produzione italiane è il prezzo altamente concorrenziale dei film realizzati in Italia. Si calcola, come è già stato accennato, che un film italiano prodotto nel 1906 – 1907 abbia un costo di produzione approssimativo di 1 lira al metro, mentre i prezzi di vendita variano, in media, da 1,5 a 2 lire per metro. Le Case italiane, almeno in un primo periodo, praticano sul mercato nazionale i medesimi prezzi applicati all'estero, anche in quei paesi, come la Francia, dove il costo di un film, a parità di cambio, risulta del 35-40% superiore. Con questa politica le società italiane da un lato calmierano i prezzi del mercato nazionale, limitando la diffusione dei film di provenienza estera, decisamente più costosi; dall'altro hanno campo aperto oltre confine grazie ad un'offerta che si rivela estremamente conveniente nei maggiori paesi europei e negli Stati Uniti.

Il consistente divario dei costi di produzione esistente tra i film italiani e quelli realizzati nei paesi industrialmente più evoluti si deve - essenzialmente e ancora una volta – a ragioni di ordine strutturale che all'epoca riguardano il generale assetto dell'economia italiana.

Nonostante il percorso virtuoso intrapreso, l'Italia dei primi del Novecento continua a scontare il ritardo con cui ha avviato il processo di modernizzazione e le endemiche precarie condizioni della finanza pubblica, che solo in questi anni stanno migliorando: proprio nel 1906 viene varato dal terzo governo Giolitti il provvedimento che stabilisce la conversione della rendita, con un conseguente diminuzione del tasso di interesse del debito pubblico dal 5% al 3,75%<sup>73</sup>. Con il ristabilimento della parità aurea avvenuto nel 1902 ha termine il disastroso fenomeno di svalutazione innescato dalle crisi finanziarie e dagli scandali bancari che hanno fortemente indebolito la moneta italiana nella seconda metà

---

<sup>73</sup> R. Romano, *Nascita dell'industria in Italia*, op. cit. p. 80.

dell'Ottocento e l'apprezzamento della lira aumenta considerevolmente sui mercati internazionali<sup>74</sup>. Ma a fronte di una rinnovata stabilizzazione degli indici finanziari dello Stato<sup>75</sup> e di un cambio monetario che pone l'Italia alla pari con molti paesi europei, comprese Francia e Spagna, il quadro economico nazionale mostra ancora evidenti criticità che si ripercuotono in particolare a danno delle classi lavoratrici.

La crisi agricola che ha duramente colpito l'Italia tra il 1886 e il 1888<sup>76</sup> ha profondamente condizionato il mercato del lavoro: centinaia di migliaia di lavoratori delle campagne si sono riversati nelle città e diventano potenziali operai per la nascente industria urbana. Con un offerta così consistente di manodopera, i salari dei comparti industriali rimangono a livelli molto bassi, nonostante il crescente costo della vita che aumenta a ritmi decisamente superiori rispetto alle retribuzioni. I salari medi giornalieri di operaio italiano passano da 1,86 lire nel 1901 a 2,67 lire nel 1911<sup>77</sup>. Tenuto conto dell' aumento dei prezzi al consumo, l'incremento medio annuo dei salari reali è pari al 2,5 %, un tasso di crescita assai inferiore rispetto alla percentuale di aumento della produttività che si registra nel periodo.

Come afferma lo studioso dell'industria Gianni Toniolo:

Ciò produce una riduzione del costo unitario del lavoro che  
consente, in assenza di una forte riduzione dei prezzi relativi del

---

<sup>74</sup> A. Confalonieri, *Banca e industria in Italia (1894-1906)*, Bologna, Il Mulino, 1980, p.

<sup>75</sup> "Dall'esercizio finanziario 1898 – 1899 a quello 1908 – 1909 il bilancio dello Stato si presentò in attivo" R. Romano, *Nascita dell'industria in Italia*, op. cit. p. 79.

<sup>76</sup> In questi anni il forte deprezzamento del prezzo del frumento sui mercati internazionali determina in Italia una spaventosa crisi dell'agricoltura, il settore produttivo più importante nell'Italia dell'epoca. Nel giro di dieci anni, tra il 1875 e il 1888, il prezzo del frumento all'ingrosso diminuisce del 28 %, nonostante l'avvenuta introduzione dei dazi. Si tratta di un fenomeno talmente grave da coinvolgere l'intero quadro economico nazionale con ripercussioni finanziarie e sociali di notevole entità.

Dati tratti da ISTAT, *Sommario di statistiche storiche*, Roma, Poligrafico dello Stato, 1958, p. 106 e p. 172.

<sup>77</sup> V. Zamagni, *I salari giornalieri degli operai dell'industria nell'età giolittiana (1898 – 1913)*, "Rivista di Storia Economica", Vol. I, 1984, pp.183-208.

settore, quell'aumento dei profitti e dell'accumulazione di cui si  
è già detto<sup>78</sup>

Oltre al considerevole aumento del guadagno da parte degli industriali sottolineato da Toniolo, la possibilità di usufruire di manodopera a basso costo consente agli imprenditori italiani di affrontare con fiducia i mercati esteri.

Infatti:

L'operaio italiano, all'inizio del secolo, non era solo tra i peggio  
pagati d'Europa, ma era quello che aveva i più lunghi orari di  
lavoro<sup>79</sup>.

Certo il minor costo e la maggior produttività delle maestranze italiane non possono che avere un'influenza benefica sulle esportazioni. Come, del resto, la ritrovata credibilità dell'Italia nel contesto internazionale dovuta anche al depotenziamento dell'atteggiamento protezionistico<sup>80</sup> che ha contraddistinto la politica economica italiana di fine Ottocento. Uno dei segnali più positivi in questo senso è il definitivo ristabilimento delle relazioni commerciali con la Francia, il paese europeo che, nella prima fase dell'espansione internazionale del cinema italiano, sarà, con la Gran Bretagna, il primo importatore dei film realizzati in Italia. Si è infatti definitivamente conclusa la "guerra dei dazi" che, a partire dal 1881, contrappone l'Italia e la Francia. Lo scontro commerciale è innescato dal

---

<sup>78</sup> Toniolo si riferisce al considerevole aumento dei profitti da parte degli industriali che si registra nei primi anni del Novecento. G. Toniolo, *Storia Economica dell'Italia liberale*, op.cit. pp. 175-76.

<sup>79</sup> G. Procacci, *Storia degli italiani*, Vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1981, p.459 in A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, Vol. II, op.cit., p. 95.

<sup>80</sup> A partire dalla fine degli anni Settanta dell'Ottocento, l'Italia per far fronte all'enorme esborso finanziario che deriva dai costi di importazione introduce, per le merci provenienti dall'estero, una serie di dazi doganali, che evidentemente danneggiano sensibilmente i rapporti commerciali con le altre nazioni. La politica protezionistica dell'Italia si inasprisce ulteriormente nel 1887 con un ulteriore innalzamento delle tariffe doganali, soprattutto sui manufatti importati. F. J. Coppa, *Commercio estero e politica doganale*, in G. Mori, *L'industrializzazione in Italia (1861 – 1900)*, Bologna, Il Mulino, 1977, pp.223-224.

governo italiano che, rifiutando di confermare i precedenti trattati di scambio tra i due paesi, aumenta le tariffe di importazione delle merci transalpine. La Francia reagisce attuando una durissima politica doganale sui prodotti italiani.

Gli esiti della disputa si rivelano deleteri soprattutto per l'Italia, con il crollo dell'esportazioni oltralpe, in particolare, della produzione agricola<sup>81</sup>. A partire dal 1892, con la mediazione del primo governo Giolitti, deciso a rilanciare l'agricoltura nazionale, il contrasto tra i due paesi si attenua, ma saranno solo i successivi trattati bilaterali, del 1898 e poi del 1903, a sancire in maniera definitiva la fine delle ostilità commerciali tra Italia e Francia.

Ma non è solo il comparto agricolo a beneficiare dell'abbassamento dei dazi doganali e del rilancio delle politiche di libero scambio: a partire dai primi del Novecento si registra, infatti, un generale e sensibile aumento delle esportazioni oltre che dei prodotti agricoli, anche del settore manifatturiero. Analizzando la tipologia delle merci lavorate o trasformate che, in questo periodo, incrementano le si nota, però, che sono ancorai comparti tradizionali ad avere i migliori risultati. Il tessile, ad esempio, il cui *export* cresce in modo apprezzabile anche grazie a quella politica di *dumping*<sup>82</sup> a cui si è già accennato. Anche l'industria della trasformazione alimentare ha una crescita seppur modesta per quanto riguarda la produzione esportata. Molto più modeste le cifre relative alle esportazioni dei manufatti dell'industria che, nonostante il notevole aumento della produzione, riescono a malapena a coprire le esigenze del mercato interno<sup>83</sup>. Bisogna infatti non dimenticare che in questi segmenti produttivi, solo qualche anno prima, l'Italia dipendeva completamente dall'estero, dunque anche quei comparti che all'inizio del

---

<sup>81</sup> Ibidem, pp.224-225.

<sup>82</sup> Per *dumping* si intende l'attuazione di una consistente riduzione dei prezzi delle merci da esportare, attuata dagli imprenditori allo scopo di conquistare i mercati esteri. Nel caso specifico il prezzo attuato dalle industrie italiane sui prodotti tessili venduti all'estero copre esclusivamente i costi variabili (materia prima, semilavorati, accessori...); come già si è detto i costi fissi sono a carico della produzione destinata al mercato interno. G. Toniolo, *Storia Economica dell'Italia liberale*, op.cit. p. 174.

<sup>83</sup> R. Romeo, *Breve storia della grande industria in Italia*, op. cit., p.54.

Novecento registrano un consistente tasso di sviluppo competono in primo luogo per liberare il mercato nazionale dagli approvvigionamenti stranieri. A volte non senza successo: nel settore della costruzione delle locomotive, Breda e Ansaldo riusciranno a coprire il fabbisogno nazionale, riuscendo addirittura ad esportare una seppur minima parte della loro produzione<sup>84</sup>. Comparando i dati economici relativi al decennio 1891-1900 con quelli inerenti alla decade successiva si riscontra che negli anni Dieci del Novecento anche in campi in forte espansione, come quello delle macchine utensili, non solo non si registra un tasso di esportazione di una qualche entità, ma piuttosto si rileva un esponenziale aumento delle importazioni<sup>85</sup>, segnale peraltro positivo, in quanto indice di un forte incremento dell'industrializzazione del paese<sup>86</sup>.

Non mancano le eccezioni: la FIAT, ad esempio, che già negli anni '10, esporta un terzo della propria produzione e riesce a penetrare anche nel mercato statunitense<sup>87</sup>. Oppure la Pirelli che, negli stessi anni, investe addirittura all'estero, con l'avvio di stabilimenti in Spagna, diventando, di fatto, la prima multinazionale italiana<sup>88</sup>.

Si tratta però, come si è detto, di casi sporadici: in linea di massima le attività industriali italiane, anche le più dinamiche, non sono ancora in grado di inserirsi in maniera efficaci nei mercati esteri. Al contrario della neonata industria cinematografica che, fin da subito, si

---

<sup>84</sup> G. Toniolo, *Storia Economica dell'Italia liberale*, op.cit. p. 172.

<sup>85</sup> Secondo le tabelle statistiche dell'ISTAT nel periodo che va dal 1901 al 1910 si ha uno straordinario incremento delle importazioni di "Macchine – apparecchi e loro parti"; se nel decennio 1891 – 1900 la quantità espressa in peso dei prodotti importati inseriti in questa categoria è pari a 31.300 tonnellate, nei dieci anni successivi, dal 1901 al 1910 le importazioni salgono a 95.600 tonnellate. Istituto Centrale di Statistica, *Statistiche storiche dell'Italia. 1871-1975*, Roma, Tip. F.lli Failli, 1976, p.117.

<sup>86</sup> Tutti gli storici considerano il forte impulso nell'importazione dei macchinari che si evidenzia all'inizio del Novecento come un indicatore indiscutibile del rapido processo di industrializzazione di questi anni infatti l'impulso alla meccanizzazione delle attività produttive impone necessariamente un aumento dell'*import* di strumentazioni e macchinari.

<sup>87</sup> Già nel 1905 la Fiat esporta all'estero quasi un terzo della propria produzione, soprattutto in Francia. Nel 1907 la Casa automobilistica apre succursali in Austria, in America Latina e a New York. Sulle vicende della Fiat ai primi del Novecento si veda, tra gli altri: V. Castronovo, *Fiat: una storia del capitalismo italiano*, Milano, Rizzoli, 2005.

<sup>88</sup> G. Toniolo, *Storia Economica dell'Italia liberale*, op.cit. p. 173.

rivela competitiva anche nei paesi dove la concorrenza è più agguerrita, come la Francia o gli Stati Uniti, dando prova di un vigore del tutto insperato, visto il lungo e faticoso periodo di gestazione. Tanto più che il prodotto esportato ha un valore aggiunto del tutto considerevole rispetto ai costi di fabbricazione e a quelli della materia prima impiegata: la questione non è secondaria e non riguarda esclusivamente il forte profitto che, grazie a questa prerogativa, si assicurano le case di produzione. Nei primi anni Dieci, il saldo commerciale tra importazioni ed esportazioni è decisamente negativo: tra il 1901 e il 1910 l'Italia acquista all'estero per un valore di 2.381.000.000 di lire, mentre ricava dai prodotti esportati solo 1.705.000.000, con un disavanzo di 676.000.000. Anche in questo caso si segnala una decisa accelerazione rispetto ai dati del decennio precedente: infatti il valore delle importazioni è raddoppiato, mentre quello delle esportazioni registra un incremento solo di un terzo<sup>89</sup>. Anche in questo caso si tratta comunque di un indicatore positivo: l'aumento della spesa all'estero dipende essenzialmente dall'esponenziale crescita degli acquisti di materie prime necessarie al funzionamento di un apparato industriale altrettanto potenziato. Ciò non toglie che gran parte dei prodotti italiani che varcano i confini nazionali hanno margini di profitto molto esigui: da un lato perché la penetrazione in nuovi mercati necessita di una politica di prezzi al ribasso, dall'altro perché in molti casi il costo della materia prima importata incide in maniera considerevole sul costo finale del prodotto. La questione non riguarda i film che al contrario hanno un differenziale costi/ricavi decisamente positivo, in quanto la spesa per l'acquisto delle materia prima è sì considerevole, ma non incide in maniera così consistente sul prezzo di vendita del prodotto finito.

---

<sup>89</sup> Tra il 1891 e il 1900 il valore delle merci importate è pari a 1.277.000.000, mentre quello dei prodotti esportati è di 1.098.000.000, con un disavanzo di 179.000.000. Istituto Centrale di Statistica, *Statistiche storiche dell'Italia*. op. cit., p.113.

La forzata importazione della pellicola vergine viene comunque sentito come un problema dalle case cinematografiche italiane: all'epoca gli unici produttori mondiali sono la ditta Lumière e, soprattutto, la Eastman Kodak che ormai è diventata il vero monopolista a livello internazionale. In Italia, nonostante la rapida crescita della chimica nazionale, non ci sono industrie di settore disposte ad investire in un impianto destinato alla produzione di un materiale di nicchia, come è ancora da ritenersi la pellicola cinematografica.

La questione degli approvvigionamenti dei materiali di base, così come delle materie prime, è un fardello che grava sull'industria italiana nel suo complesso: in particolare per la siderurgia, che dipende quasi totalmente dall'estero per la fornitura di ghisa. Discorso analogo per tutte le attività industriali che richiedono un massiccio impiego di energia e che devono ricorrere all'importazione per assicurarsi i combustibili necessari. Con il *boom* industriale che si registra nel periodo compreso tra il 1900 e il 1910 l'incremento delle materie prime importate in Italia è stratosferico: rispetto al decennio precedente l'importazione della ghisa passa da 137.200 tonnellate a 183.400, quella dell'acciaio e dei metalli lavorati da 90.900 ton. a 218.100, mentre il carbon fossile proveniente dall'estero da 4.309.900 ton. aumenta fino a 7.123.800 ton.<sup>90</sup> Il pericolo più imminente che deriva da questa situazione sono le frequenti e improvvise fluttuazioni a cui sono soggetti i prezzi delle materie prime e non di rado le industrie italiane saranno duramente penalizzate proprio dalle incontrollabili oscillazioni di questi costi. Il rischio è ancor più grave se la materia prima da importare è praticamente in regime di monopolio, come nel caso della pellicola vergine. Per queste ragioni, già nel corso del 1906, lo staff dirigenziale della Cines, si adopera per installare in Italia un impianto industriale dedicato alla produzione della pellicola vergine.

---

<sup>90</sup> Istituto Centrale di Statistica, *Statistiche storiche dell'Italia*. op. cit., p.117.

Per volere dell'amministratore unico Adolfo Pouchain, la Casa romana avvia una trattativa con le ditte francesi Lumière, Planchon e la Société pour la fabrication en Italie de la soie artificielle par le procédé Chardonnet, proprietaria, quest'ultima, di uno stabilimento per la produzione della seta artificiale a Padova. Il progetto del giovane imprenditore prevede la parziale riconversione della fabbrica padovana, che, una volta acquisita, sarebbe adibita anche alla produzione di celluloidi da utilizzarsi per la fabbricazione di pellicola vergine, in un secondo stabilimento da avviare a Pontevigodarzere, sempre in provincia di Padova. Pouchain acquista la concessione dei brevetti necessari per la produzione della pellicola dalla Société Anonyme des Plaques et Papiers photographiques A. Lumière et Ses Fils, mentre per i procedimenti di fabbricazione si rivolge alla Planchon: il costo dell'operazione è di circa 2 milioni di lire, un investimento consistente nel 1906.

Nel 1907 partono i lavori per la costruzione dello stabilimento di Pontevigodarzere; ai lavori sembra sovrintenda lo stesso Planchon. In realtà il progetto non andrà in porto a causa degli sconvolgimenti societari a cui andrà incontro la Cines e di cui si tratterà in seguito, ma anche per l'effettiva complessità dell'operazione che ben presto si rivela antieconomica<sup>91</sup>.

Anche questo esperimento, seppur naufragato, è indicativo del temerario spirito innovativo che anima la cinematografia italiana di quegli anni: la Cines a pochi mesi dalla sua costituzione già mira ad allestire un'industria a ciclo completo, organizzata in senso verticale così da essere del tutto autonoma, dalla produzione della materia prima fino alla

---

<sup>91</sup> La nuova struttura, che avrebbe dovuto rendere la Cines autosufficiente nell'approvvigionamento della pellicola vergine, ancora nel 1909, risulta essere incompleta. E' un segnale delle difficoltà economiche, tecniche e logistiche incontrate nell'attuazione dell'ambizioso progetto, che naufraga definitivamente alla fine del 1910, quando un annuncio apparso su "Il Sole" informa che la Cines ha stipulato un nuovo accordo con la società Lumière: la ditta francese, in cambio della rinuncia da parte della Casa romana dei diritti precedentemente acquisiti per la fabbricazione della pellicola vergine sensibile, si impegnerà ad assicurare alla società italiana le necessarie forniture di pellicola ad un prezzo più conveniente rispetto ai costi che la Cines avrebbe dovuto sostenere con una produzione autonoma negli stabilimenti di Pontevigodarzere.

Sui dettagli della vicenda si veda: R.Redì, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, op.cit., pp. 51-59 e M. Baudo - R. Maule, *Un'industria particolare. La Cines di Padova*, "Immagine - Note di storia del cinema", nuova serie, n. 2, primavera 1986, p.11.



commercializzazione del prodotto. Del resto è tutto il settore cinematografico a mostrare, già in questi anni, una fortissima propensione alle più moderne pratiche industriali, investendo all'estero pur di acquisire competenze e professionalità, organizzando strategie distributive tali da poter conquistare i mercati esteri, sfruttando nel migliore dei modi la congiuntura economica favorevole e il basso costo del lavoro, dimostrando dunque un'energia e una determinazione che pochi comparti dell'industria dell'epoca possono vantare.

### *2.3 Roma, Torino e... Milano*

Il primo stabilimento cinematografico italiano viene installato fuori porta San Giovanni, in vicolo Tre Madonne, in una zona di Roma che, nel 1905, è liminare, periferica, già in prossimità delle campagne a ridosso dell'Appia Nuova. Ma l'industria cinematografica è comunque, fin dal suo avvio, attività prettamente urbana, parte integrante di quel moto centripeto che trasforma le città italiane a partire dalla fine dell'Ottocento. La nascente produzione cinematografica si avvale delle opportunità che il frenetico inurbamento può offrire: da un lato un numero sempre crescente di potenziali spettatori, dall'altro la disponibilità di forza-lavoro a basso costo. In più il cinematografo è pur sempre uno dei tanti emblemi di un nuovo mondo moderno e tecnologico che ha la sua sede naturale nelle città, nei grandi centri destinati ad una rapida espansione. Non è solo l'industria del cinema ad inserirsi materialmente nel tessuto urbano, anzi l'aspetto delle città di inizio Novecento si è già fortemente modificato con la massiccia installazione di fabbriche e opifici: gli stabilimenti in ferro e vetro delle case di produzione andranno ulteriormente a modificare il

panorama visivo dei principali capoluoghi. In particolare di Roma e Torino che, con Milano, diventeranno i vertici del cosiddetto triangolo d'oro del cinema muto italiano.

In queste città l'industria cinematografica, che ambisce ad un rapido sviluppo, trova le condizioni ottimali dal punto di vista logistico, sociale, ma soprattutto economico e finanziario.

Negli ultimi anni dell'Ottocento la Capitale non ha avuto lo sviluppo industriale che invece ha portato alla profonda trasformazione dei grandi centri del nord: le attività più floride rimangono certamente quelle commerciali, artigianali e del terziario.

Le uniche imprese industriali di rilievo sono quelle legate all'edilizia e ai servizi: dopo il 1870, Roma, con l'insediamento nella città del Parlamento, dei ministeri, delle sedi governative e amministrative, dei comandi militari registra un aumento demografico straordinario, con un aumento del numero di abitanti di circa il 25 % rispetto al decennio precedente. Ne consegue un *boom* edilizio sostenuto dallo Stato e finanziato in gran parte modo dagli istituti di credito: grazie all'espansione del settore si costituiscono, nel ramo delle costruzioni, imprese destinate ad avere un ruolo rilevante nell'economia della città, come la Società dell'Esquilino e la Società Anonima per Fornaci e Costruzioni.

A fonte di uno scarso rinnovamento delle attività produttive Roma è, agli inizi del Novecento, non solo il baricentro politico e burocratico della nazione, ma anche un polo finanziario di grande rilievo. Nel 1880, per opera dei alcuni nomi più illustri delle ricchissima aristocrazia papalua, si è costituito il Banco di Roma<sup>92</sup>, attorno al quale graviteranno, negli anni successivi, le più floride imprese della città. Nonostante il *Non expedit*, successivo alla presa di Roma, che esonera i cattolici dalla *res publica*, il Vaticano non rinuncia a mantenere un ruolo di prima grandezza nelle vicende economiche (e di

---

<sup>92</sup> L. De Rosa, *Banco di Roma (1880 – 1992)*, Roma, Banco di Roma, 2001, pp. 4-36.

conseguenza, politiche) della città e della nazione: il Banco di Roma è lo strumento finanziario con cui la Santa Sede gestirà il potere nei decenni a seguire.

L'istituto di credito avvia, già nei primi anni successivi alla fondazione, una serie di investimenti in comparti produttivi strategici: già nel 1880 è in partecipazione nella Società Condotte d'Acqua; quindi si inserisce nel settore ferroviario con il controllo della Società Generale Costruzione Ferrovie Complementari, impegnata nella realizzazione di numerose tratte ferroviarie, ma anche nella fabbricazione di vagoni e tramvie; costituisce la Società Molini e Grandi Magazzini di Roma diventata poi Società dei Molini e dei pastifici Pantanella e partecipa alla Società Miniere di Bitume di Valona; si impegna nel trasporto pubblico con l'acquisizione e l'esercizio della Società per l'Impresa Omnibus e Tramways di Roma; nel campo delle costruzioni ha una partecipazione di rilievo nella Società Edilizia Italiana; detiene quote consistenti Società della Raffineria del Rame di Livorno e nella Miniera di Antimonio nel Senese. Tra il 1898 e il 1904, in linea con la crescita industriale del Paese, il Banco di Roma, banca "mista" sul modello tedesco, accelera il suo impegno nelle attività produttive e si fa promotore della costituzione della Società Italo-tedesca per la Fabbricazione del Solfato di Rame, della Società Telefonica Nazionale, della Società per la Fabbricazione dei Forni Elettrici per la produzione del Carburante.

E' in questi anni che il Banco conosce una crescita straordinaria: se nel 1883 le giacenze sui conti correnti sono pari a circa 1 milione di lire, ai primi del Novecento sono già 46 milioni per toccare il 100 milioni nel 1905, anno della fondazione della Alberini & Santoni, poi Cines. Nel 1906 il capitale sociale della banca passa dai 10 milioni dell'anno precedente a 40 milioni. Il merito di un così repentino salto di qualità è da attribuirsi ad Ernesto Pacelli<sup>93</sup>: già consulente finanziario di papa Leone XIII, di cui è stato amico

---

<sup>93</sup> Ernesto Pacelli, nasce a Civitavecchia, nel 1859. Figlio di un giornalista di stretta osservanza clericale, ma non per questo ostile ai moti risorgimentali, Pacelli entra come impiegato prima alla Banca Nazionale Toscana poi al Banco di Roma; nel 1887 sposa la figlia di Diego Tajani, sette volte deputato al Parlamento e ministro di Grazia e Giustizia nel governo De Pretis. Nel Banco di Roma fa una rapidissima carriera anche

personale, Pacelli è presidente del Banco dal 1899 e continua ad intrattenere strettissime relazioni con il pontefice Pio X. E' bene ricordare che la Santa Sede detiene più del 50% del capitale azionario del Banco di Roma e dunque è un *partner* influente ed imprescindibile. Proprio grazie all'intermediazione del Vaticano Pacelli riesce, sempre nel 1905, a quotare con ingenti le azioni del Banco alla Borsa di Parigi, all'epoca una delle più importanti del mondo. Nello stesso anno l'istituto romano apre una sede in Egitto. Quando, nel 1906, entra nel CdA della Cines, Ernesto Pacelli è saldamente a capo di una tra le più potenti banche italiane: di lì a breve nel 1912 il Banco di Roma sarà l'istituto di credito con il più alto capitale sociale in Italia, ben 200 milioni. Si può dunque capire cosa significhi per la cinematografica italiana avere tra i dirigenti di una della maggiori case di produzione un uomo del calibro di Pacelli, che ormai è comunemente soprannominato "il terzo re di Roma"<sup>94</sup>: gli altri sono Vittorio Emanuele III e il Pontefice. Vicino al Vaticano, ma, allo stesso tempo, strettamente legato agli ambienti della politica<sup>95</sup> (frequenta con assiduità Giovanni Giolitti, Luigi Luzzati, Tommaso Tittoni, il cui fratello Romolo è membro del CdA del Banco), Pacelli nel giugno 1907 assume, in prima persona, la carica di presidente della Cines. Un'esposizione diretta, che non pare lasciare dubbi sulle aspettative che la dirigenza del Banco ripone sulla società. Del resto la Cines si è rivelata un ottimo affare: il

---

grazie all'interessamento di Papa Leone XIII, che lo elogia pubblicamente per la sua azione a sostegno degli azionisti della Banca Romana, travolta dal noto scandalo. Nel 1890 è consigliere supplente; nel 1891 entra a pieno titolo nel CdA; nel 1893 diventa segretario dell'Assemblea del CdA per poi essere eletto presidente nel 1899. Guida indiscussa del Banco per quasi un ventennio, si dimette dalla carica di presidente nel 1916. Morirà nel 1925, prima di poter vedere il cugino Eugenio salire al soglio pontificio, adottando il nome apostolo di Pio XII. Ibidem, pp. 21-37.

<sup>94</sup> P. Molajoni, *Il terzo re di Roma*, "Strenna dei Romanisti", Vol. II, 1942, pp. 181-184.

<sup>95</sup> Nel 1907, nello stesso anno in cui Pacelli assume la carica di presidente della Cines, viene fondata da Giovanni Grosoli la Società Editrice Romana, attraverso la quale il Banco di Roma sarà in grado di controllare un vero e proprio *trust* editoriale che comprende varie testate giornalistiche cattoliche di grande tiratura come "L'Italia" di Milano, "L'Avvenire d'Italia" di Bologna, "Il Momento" di Torino e soprattutto "Il Corriere d'Italia" di Roma. Grazie agli appoggi politici e a questi quotidiani il gruppo dirigente del Banco di Roma, nel 1911, sarà in grado di fomentare una campagna mediatica di grande efficacia a favore dell'intervento militare italiano in Libia, paese dove l'istituto romano ha ingenti interessi da tutelare. Il conte Giovanni Grosoli, presidente della Società Editrice Romana, nel 1919, sarà nominato vice-presidente del Banco di Roma. G. Turi, *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti Editore, 1997, p.312. Sulle vicende del Banco nell'imminenza della guerra di Libia e sul ruolo di Giovanni Grosoli nell'istituto di credito romano: L. De Rosa, *Storia del Banco di Roma*, vol. I, op.cit.

bilancio del 1907 evidenzia un utile netto di 411.272 lire e, come riportato da Riccardo Redi, è lo stesso Pacelli, durante la seduta del CdA del Banco di Roma datata 2 marzo 1907, ad esprimere ufficialmente la propria soddisfazione per le partecipazioni del Banco nella Cines che: "stanno già dando importanti benefici"<sup>96</sup>.

Lo sviluppo dell'industria cinematografica che si registra a Roma in questi anni dipende, senza dubbio, da diversi fattori: la precoce diffusione dello spettacolo cinematografico in città ad opera di molti pionieri<sup>97</sup>; il subitaneo radicamento nella capitale dell'esercizio stabile; l'istallazione del primo stabilimento industriale del settore. Ma la fiducia dimostrata nei confronti del *business* cinematografico da un'influente famiglia di industriali come i Pouchain e, soprattutto, l'inserimento nel settore di una potenza economica come il Banco di Roma saranno le cause prime della successiva formazione nella capitale di un consistente apparato produttivo che, già nel 1907, si consolida ulteriormente con la nascita di un'altra società.

Nel marzo di quell'anno viene annunciato sulla stampa<sup>98</sup> l'avvio della produzione della Pineschi, casa di produzione fondata da Lamberto e Azeglio Pineschi<sup>99</sup>, due fratelli di origini tedesca esperti nel campo dei film sincronizzati. La Pineschi, il cui stabilimento con annesso teatro di posa è situato al n. 77 di via Appia Nuova e dunque nelle adiacenze dei fabbricati della Cines, si trasforma in società anonima il 21 giugno del 1907, con un capitale sociale di 65.000 lire, che sarà elevato a 150.000 lire nel dicembre dello stesso anno.

---

<sup>96</sup> L. De Rosa, *Storia del Banco di Roma*, Vol. I, op. cit., p. 198, in R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, op.cit., p. 26.

<sup>97</sup> Si ricordino, tra gli altri, Francesco Felicetti, Luigi Topi, i fratelli Cocanari, Achille Mauri e, soprattutto, Filoteo Alberini.

<sup>98</sup> La notizia compare sulla rivista "Cinematografo" del 27 marzo 1907. Dato riportato in Bernardini II, p. 113.

<sup>99</sup> Secondo Maria Adriana Prolo, Lamberto Pineschi ha una prima esperienza cinematografica alla Pathé Frères, per poi partecipare alle attività della già citata società di radiotelegrafia fondata a Torino da Carlo Rossi e Guglielmo Remmert. M. A Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Trino, Il Poligono, 1951, p. 99.

Se a Roma, tra il 1907 e il 1908, *leader* indiscusso del settore dell'industria cinematografica è la Cines, a Torino il primato nel comparto è ad appannaggio della Ambrosio, nonostante l'energica concorrenza di un gruppo di piccole, ma dinamiche società che si sono costituite nel capoluogo piemontese già a partire dal 1907. Oltre alle citate Carlo Rossi & C. e Aquila Film, sempre nel 1907, viene fondata la SIC – Società Italiana Cinematografica Films e Affini, una società collettiva per azioni costituita da un gruppo di imprenditori di ispirazione cattolica. La connotazione religiosa dell'azienda è palesata nel 1909 quando alla carica di presidente viene eletto il teologo Vincenzo Maria Musso e nel CdA prende posto il canonico Oreste Pantalini. Il capitale dichiarato iniziale è cospicuo: 500.000 lire, ma il versamento effettivo è di sole 70.000 lire. Sempre a Torino, nel 1908, si costituisce la Pasquali & Tempo, altra società in nome collettivo con un capitale sociale di 50.000 lire. Il socio finanziatore è Pasquale Tempo, di professione farmacista, che conferisce l'intero ammontare del capitale societario, assicurandosi, per contratto, i 5/6 degli utili netti dell'azienda. Il ragioniere Ernesto Pasquali, già soggettista presso l'Ambrosio e l'Aquila, sarà il gerente dell'impresa con un compenso di 5 lire per ogni 10 metri di pellicola “venduta e pagata”<sup>100</sup>.

L'affollato panorama cinematografico torinese, sempre nel 1908, si arricchirà ulteriormente, con la trasformazione della Carlo Rossi in Itala - di cui si è già trattato nel precedente paragrafo - e il conseguente insediamento ai vertici della società di due personaggi destinati ad avere un ruolo decisivo nella cinematografia italiana: Giovanni Pastrone e Carlo Sciamengo.

Nel frattempo l'Ambrosio ha proseguito nella sua politica espansiva, rafforzandosi notevolmente: nel giugno del 1907 la società acquista dalla Banca d'Italia un vasto appezzamento di terreno dove viene edificato il moderno stabilimento di via Catania 30.

---

<sup>100</sup> Archivio di stato di Torino, Sezioni Riunite – Atti Società, 1908. Notaio Stratta. Rep. 611-805, riportato in F. Prono, *Atti di nascita del cinema a Torino*, op. cit., p.109.

nel 1907 la società raggiunge il pareggio di bilancio, nonostante le ingenti spese sostenute per la trasformazione sociale, per l'acquisto del lotto di via Catania e per l'avvio dei lavori di costruzione dello stabilimento. A chiusura del bilancio del 1908 la società vanta un utile netto di 46.080 lire.

Per il dinamismo dimostrato e i risultati conseguiti l'industria cinematografica torinese si può confrontare senza timori reverenziali con il polo produttivo romano, costituito essenzialmente - almeno in questo primo periodo - dalla Cines.

Pur in assenza di un sostegno finanziario paragonabile a quello di cui può usufruire della Casa romana, il movimento cinematografico del capoluogo piemontese ha compensato la minor disponibilità economica, facendo affidamento sul consolidato tessuto industriale di cui Torino si è dotata fin dagli ultimi anni dell'Ottocento. La città è il centro di un vero e proprio distretto produttivo che dalle periferie urbane si irradia fino alle valli subalpine: il fulcro delle attività industriali è la meccanica, che nel 1911 arriva a contare, nella sola Torino, 28.000 addetti. Nel 1910, su una popolazione di circa 400.000 abitanti, 83.000 sono operai; tra il 1908 e il 1914 i fabbricati destinati ad uso industriale e produttivo sono un quinto dell'intera edilizia urbana.

L'industria metal-meccanica torinese è uno dei punti di forza della nascente industria italiana: nel 1881 viene fondata la Società Nazionale delle Officine Sorigliano, che si specializzerà nella produzione di materiale ferroviario e di componenti elettro-meccanici. Sempre nel settore del trasporto autoferrotranviario si segnala la produzione di vagoni e carrozze ferroviarie della Diatto. I fratelli Diatto, nel 1905, espandono la loro attività al ramo automobilistico e, appoggiandosi al consolidato marchio francese della Clément – Bayard, fondano la Società Anonima Diatto – A. Clement. Torino è già la capitale dell'automobile grazie all'impulso dato al settore dalla Fiat che ha avviato la produzione nel 1899: come si è detto l'industria di Giovanni Agnelli, in questi anni, è già un'azienda di

caratura internazionale, al cui seguito si accodano decine di piccole e medie imprese che si dedicano alla costruzione delle auto<sup>101</sup> o alla fabbricazione della componentistica di settore. Altromarchio rilevante dell'industria torinese di primo Novecento è l'Officina Meccanica Ansaldo, che, nel 1905, viene rilevata dalla Fiat.

Uno scenario, quello torinese di inizio Novecento, che si rivela ideale per l'impianto di una industria tecnologicamente avanzata come è quella del cinematografo: la case di produzione infatti potranno attingere maestranze qualificate e già formate al lavoro industriale e personale tecnico altamente specializzato dall'immenso e prezioso patrimonio di manodopera di cui dispone la città.

Ma il successo del comparto cinematografico a Torino non dipende esclusivamente da mere ragioni di efficienza produttiva. In questi anni, a pochi chilometri dal capoluogo piemontese, prende avvio l'attività della Olivetti, che, nel 1908, inaugura la prima produzione italiana di macchine per scrivere. La figura dell'ingegner Camillo Olivetti è certamente emblematica per esemplificare lo spirito che anima la migliore imprenditoria piemontese di quegli anni. Una classe dirigente di estrazione borghese, che guarda al futuro e, in primo luogo, all'estero, a quei modelli industriali che in Francia, in Germania e, soprattutto, negli Stati Uniti sono ormai consolidati e che si basano su nuovi sistemi di organizzazione del lavoro e su una accentuata innovazione tecnologica. Lasciata alle spalle la paludata tradizione sabauda dei burocrati e dei *travet*, la rampante borghesia torinese si affida alla scienza e alla tecnica, in piena sintonia con il nuovo clima culturale della città che, tra Lombroso e il Politecnico, vede nel progresso la più ambita aspirazione.

A questa Torino appartengono il ragionier Arturo Ambrosio, l'ingegner Roberto Omegna, il chimico Carlo Rossi, ma anche l'industriale Guglielmo Remmert e, perfino, il commendator Camillo Ottolenghi. Sono gli esponenti di una borghesia moderna, di ampie

---

<sup>101</sup> Come già accennato oltre alla Fiat e alla Diatto, un'altra importante marca automobilistica torinese di quegli anni è l'Itala fondata nel 1904 da Matteo Ceriano.



vedute, ma che non tradisce la propria natura ed è ben consapevole che la tecnologia, all'inizio del XX secolo, è lo strumento ideale per produrre ricchezza.

Il terzo vertice del triangolo aureo della cinematografia muta italiana è Milano, la capitale industriale d'Italia.

La Lombardia è a tutti gli effetti il nucleo embrionale dell'industria italiana: già nella prima metà dell'Ottocento nascono nella regione alcuni gruppi industriali destinati ad avere un ruolo essenziale nella storia economica italiana: già nel 1853 a Milano viene fondata la Carlo Erba per la produzione di etere e cloroformio, futuro colosso della chimica e della farmaceutica; solo qualche anno più tardi, sempre a Milano, avvia la produzione l'Officina "All'Elvetica", che nel 1886 assumerà il nome di Officine Breda<sup>102</sup>. Sempre nel settore della meccanica e della metallurgia nel 1881 nasce la Franco Tosi, e, poco più tardi, la Società Metallurgica Italiana della famiglia Orlando. Ma è nei settori più evoluti tecnologicamente che si distingue l'apparato industriale del capoluogo lombardo: nel 1884 viene fondata la prima impresa italiana per lo sfruttamento commerciale dell'energia elettrica, la Edison dell'ingegner Colombo; nel 1888 apre i battenti l'industria chimica Montecatini, mentre la Pirelli fondata da Giovan Battista Pirelli nel 1872, ha ormai il primato nell'industria della gomma, ma anche nella fabbricazione dei conduttori isolati per telegrafia, dei cavi telegrafici sottomarini, dei pneumatici da bicicletta e, nel 1901, avvia la produzione di pneumatici per automobile<sup>103</sup>.

Di contro, il settore tradizionalmente di punta dell'industria lombarda - il tessile - negli ultimi anni dell'Ottocento, subisce una profonda trasformazione con l'avvio di una sistematica meccanizzazione: tra le imprese di maggior rilievo gli storici cotonifici Cantoni, Crespi, Visconti di Modrone; tra i nuovi arrivati spicca la Bassetti, costituitasi nel 1885.

---

<sup>102</sup> P. Bianchi, *La rincorsa frenata*, op. cit., pp.16-17.

<sup>103</sup> Ibidem, p. 22.

Se l'industria milanese e lombarda poggia su solide base fin dalla metà del XIX secolo, uno dei fattori che ne aumenterà esponenzialmente lo sviluppo è l'ammodernamento del sistema bancario: nel 1894, con uomini e mezzi del gruppo tedesco Bleichröder, viene fondata a Milano la Banca Commerciale Italiana, che, come si è già detto, assieme al Credito Italiano di Genova, è la prima banca a sistema "misto" d'Italia.

Ma il vero valore aggiunto dell'industria lombarda di primo Novecento è la consolidata cultura di impresa che contraddistingue la classe dirigente

L'alta borghesia milanese, già da seconda metà del secolo precedente, ha avuto l'opportunità di dotarsi di una formazione tecnico-industriale di grande levatura: già nel 1883 è stata inaugurato il prestigioso Istituto Tecnico di Santa Marta, dal 1884 intitolato a Carlo Cattaneo. Sempre nell'ambito dell'istruzione tecnica e scientifica, ma di livello universitario, nel 1863, viene fondato il Regio Istituto Tecnico Superiore, comunemente chiamato Politecnico<sup>104</sup>. Per quanto riguarda lo studio delle più moderne teorie economiche Milano dispone di un centro universitario di eccellenza: infatti nel 1898 viene fondata l'Università Commerciale Luigi Bocconi<sup>105</sup>.

A Milano l'eccezionale aumento demografico dovuto all'esodo dei lavoratori agricoli verso la città è precoce e si registra già nei primi anni Ottanta dell'Ottocento. Come a Torino e più che a Torino, lo straordinario aumento della disponibilità di manodopera va incrementare lo sviluppo dell'industria cittadina: nel 1891 gli abitanti del capoluogo lombardo sono 410.000 e gli addetti all'industria sono 50.000 all'interno della cerchia urbana e oltre 120.000 nella provincia.

Negli anni successivi, nonostante l'esponenziale crescita in termini numerici della popolazione milanese, il rapporto abitanti/lavoratori dell'industria aumenta ulteriormente,

---

<sup>104</sup> La denominazione Politecnico assumerà carattere ufficiale solo molti anni più tardi, nel 1937, quando si intenderà sancire l'autonomia del l'istituzione rispetto alla neonata Università degli Studi di Milano, fondata nel 1924.

<sup>105</sup> P. L. Porta, *Milano e la cultura economica nel XX secolo. Gli anni 1890-1920*, Vol. I, Milano, Franco Angeli, 1998, p.114.

tanto che nel 1911 su una popolazione di circa 500.000 persone, gli occupati in attività industriali sono più di 200.000<sup>106</sup>.

Anche dal punto di vista finanziario Milano è il centro nevralgico d'Italia e nel 1905 il 25% delle società per azioni italiane sono lombarde<sup>107</sup>. La Borsa valori milanese è di lunga il maggior mercato azionario italiano per numero di transazioni ed entità di scambi.

Nella prima decade del Novecento si registra a Milano una decisa crescita dei comparti industriali ad alto contenuto tecnologico, in primo luogo nella produzione e nella commercializzazione dell'energia elettrica: la Edison rafforza la propria posizione dominante in un mercato nazionale che registra tassi di crescita inimmaginabili: tra il 1903 e il 1913 il capitale investito nell'industria elettrica in Italia aumenta del 300%<sup>108</sup>. Anche la Pirelli, praticamente monopolista nella produzione dei cavi elettrici, usufruisce di questo florido mercato e avvia un'espansione internazionale che la porterà a costituire proprie filiali in Spagna (1902), in Gran Bretagna (1914) e Argentina (1917).

Si riconvertono al settore dell'elettricità due società precedentemente attive nel comparto ferroviario: la Bastogi<sup>109</sup> e la Mediterranea. Nello stesso periodo anche la meccanica e la metallurgia conseguono risultati degni di rilievo: nel 1906 Giorgio Enrico Falck fonda la Società Anonima Ferriere Lombarde con sede a Sesto San Giovanni, alle porte di Milano, dove solo un anno prima Ercole Marelli ha inaugurato l'omonima azienda elettromeccanica, in cui si fabbricano ventilatori, elettropompe, motori elettrici: la Marelli, nel giro di pochi anni, impiegherà nei suoi stabilimenti 1500 operai. Anche le aziende storiche della metal-meccanica milanese, all'inizio del Novecento, si ammodernano con profonde trasformazioni nell'organizzazione del lavoro e nelle tecnologie applicate: è il

---

<sup>106</sup> P. L. Porta, *Milano e la cultura economica nel XX secolo. Gli anni 1890-1920*, Vol. I, op. cit., p.110.

<sup>107</sup> P. Cafaro, *Finanziamento e ruolo della banca*, in S. Zaninelli, P. Cafaro, R. Canetta, *Alla guida della prima industrializzazione italiana. Dalla fine dell'Ottocento alla grande guerra*, Milano, Il Polifilo, 1991, p.104.

<sup>108</sup> G. Accame (a cura di), *Annali dell'economia italiana. 1901-1914*, Milano, Istituto IPSOA, 1982, p.386.

<sup>109</sup> Sulle vicende legate alla holding Bastogi si rimanda a A. Confalonieri, *Banca e industria in Italia dalla crisi del 1907 all'agosto 1914*, Vol. II, Milano, Banca Commerciale Italiana, 1982, pp.43-44..

caso della Franco Tosi di Legnano, che introduce l'uso dei calibri per ridurre al minimo le imperfezioni dei manufatti; della Breda, dove si mettono in pratica le più moderne teorie in materia di suddivisione e specializzazione delle mansioni<sup>110</sup>. La ditta di Ernesto Breda, *leader* italiana nella meccanica<sup>111</sup>, specialmente nei settori ferroviario e delle armi da guerra, nel 1908 festeggerà la consegna della millesima locomotiva costruita nelle proprie officine.

La centralità delle attività produttive nella Milano di inizio Novecento è ben visibile anche sul piano istituzionale: le dirigenze dei partiti, delle associazioni, dei movimenti politici a livello locale sono generalmente composte da figure di primo piano della finanza, dell'industria e dell'economia: nel 1905, ad esempio, viene eletto sindaco del capoluogo lombardo Ettore Ponti, socio del Cotonificio Cantoni e membro del CdA della Banca di Gallarate.

Milano e la Lombardia sono il motore trainante dell'Italia industriale e al primato produttivo corrisponde una ricchezza diffusa che non ha pari: già alla fine dell'Ottocento nel capoluogo lombardo si registra il più alto reddito pro-capite della nazione.

In questa città tecnologicamente avanzata, in cui lo spirito di impresa e l'etica del lavoro si saldano proficuamente ad una spasmodica passione per l'innovazione, che Italo Pacchioni<sup>112</sup> decide di dedicarsi al cinematografo. In linea con il clima che all'epoca si respira a Milano, Pacchioni, basandosi esclusivamente sulla descrizione del *cinématographe* Lumière visto a Lione dal fratello e assemblando alcuni componenti ottici acquistati appositamente a Parigi, riesce a costruirsi un apparecchio da ripresa e proiezione

---

<sup>110</sup> R. Romano (a cura di), *Lavoro e società nella Milano del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2006, p.183.

<sup>111</sup> Escludendo i costruttori tedeschi e inglesi, tradizionalmente attrezzati nel settore della meccanica ferroviaria, la Breda è l'unica industria europea ad esportare locomotive all'estero: l'azienda milanese in questi anni perfeziona contratti in Romania, Serbia, Danimarca e Belgio.

G. Caprara, *La costituzione e l'avviamento di un gruppo industriale nel settore metalmeccanico*, Milano 1965, pp. 27-35

<sup>112</sup> Sulla figura di Italo Pacchioni si veda, tra gli altri: E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli, *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro, 2007, pp. 29-30 e pp. 163-168.

del tutto simile a quello fabbricato in Francia. Anche Pacchioni, come Ambrosio e Alberini, è un fotografo convertito alla immagini in movimento, ma, a differenza dei due, la sua esperienza produttiva artigianale non sarà prodromo di un successivo tentativo industriale: già nel 1902 Italo Pacchioni abbandona il cinematografo e ritorna alla sua antica professione. Alcuni anni dopo sarà un altro fotografo, Luca Comerio, ad avviare il primo stabilimento cinematografico di Milano; ma sulla figura di Comerio si tratterà ampiamente in seguito.

Alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento le proiezioni cinematografiche sono fruite come una delle tante attrazioni che animano gli spettacoli foranei e dunque la loro collocazione naturale sono le grandi fiere a cui accorrono le masse di proletari nei pochi momenti di svago che la fabbrica concede. Ed è proprio questo sconfinato bacino di potenziali spettatori, in cerca di facile svago a poco prezzo, che spingerà i primi imprenditori milanesi interessati al cinematografo a propendere non tanto per l'attività produttiva, ma piuttosto per l'esercizio. Nel giro di qualche anno le folle che frequentano i padiglioni delle fiere di Porta Genova, di Porta Vittoria e di Porta Vittoria si riverseranno con lo stesso entusiasmo nelle sale cinematografiche milanesi.

Nel capoluogo lombardo il primo cinematografo milanese permanente è la Sala Edison di via Cantù, inaugurata nel 1904 dall'esercente viaggiante Ercole Pettini, deciso ad organizzare una rete di sale stabili a Milano e provincia. Un anno più tardi apre i battenti, nei locali della birreria Trenk, la Sala Volta, il cui proprietario ha un cognome vagamente evocativo per un impresario del settore degli spettacoli: si chiama Nello Bellini Delle Stelle.

Nel 1906 i cinematografi che offrono una programmazione continua a Milano sono 6, a Roma 24; solo due anni più tardi il cronista del periodico "Lux" annota:

Milano conta oltre 80 cinematografi, Roma una cinquantina, Torino altrettanti; noi [a Napoli], con una popolazione di quasi 700.000 abitanti ne abbiamo appena una trentina<sup>113</sup>.

Nel 1908 Milano è diventata la capitale italiana dell'esercizio cinematografico, con una crescita decisamente anomala, non solo in termini numerici e cronologici. A differenza di altre città in cui l'attività di esercente è praticata nella maggioranza dei casi da ex fotografi, da ex impresari di spettacoli cinematografici itineranti, da gestori teatrali e di spettacoli di varietà o da semplici commercianti riconvertiti in questa nuova professione, a Milano la gestione delle sale viene presa a carico da imprenditori spesso provenienti da altri settori commerciali legati all'industria o comunque forniti di un'ottima esperienza imprenditoriale e di coperture finanziarie di tutto rispetto. Inoltre nel capoluogo lombardo, più che in altre città, le società di esercizio mireranno di frequente a costituire dei *trust* locali, con l'acquisizione di un numero consistente di sale al fine controllare consistenti segmenti del mercato cittadino.

Molto spesso gli esercenti milanesi sono contemporaneamente attivi in attività commerciali inerenti all'applicazione dell'energia elettrica o alla meccanica, come nel caso di Giuseppe Trevisan e di Luigi Del Grosso. Un altro imprenditore di indubbie qualità che si dedicherà con successo all'esercizio cinematografica è Antonio Bonetti.

Ex cameriere, Bonetti è titolare del bar Italia, in via Carlo Alberto 8 a Milano: intorno al 1906 assume la rappresentanza di alcune ditte di liquori e si mette in luce per le sue doti manageriali. In breve ottiene la fiducia di importanti finanziatori e in poco più di un anno diventa il più importante imprenditore della città nel ramo alberghiero e dei locali dedicati agli spettacoli. Costituisce una società nominale con un capitale societario di 500.000 lire e

---

<sup>113</sup> L. Anselmi, "Lux", a. I, n. 1, dicembre 1908, p. 14, riportato in A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, Vol.II, op. cit., p. 21.

ne diventa consigliere delegato; la carica di presidente è affidata all'imprenditore Alfonso Grandona, mentre il secondo consigliere è l'industriale tessile Luigi Borghi. Sede della società i locali a piano terra del prestigioso palazzo Haas di piazza del Duomo.

La Bonetti & C., nel 1908, risulta proprietaria del noto caffè-birreria Apollo e di 4 cinematografi: il Centrale, il Brera, il Napo Torriani e il Garibaldi. La sala più prestigiosa è certamente il Centrale, in galleria Vittorio Emanuele, nel cuore di Milano. Negli anni successivi Antonio Bonetti continuerà ad acquisire altri cinematografi, costituendo un circuito di locali assai remunerativo. Nel 1911 l'inaugurazione del Cinema Palace della Bonetti & C. diventa un vero evento cittadino e d'altronde, come sottolinea la stampa dell'epoca, le caratteristiche della sala, giustificano la curiosità:

Il salone degli spettacoli è capace di 750 posti a sedere e le sale di aspetto 500. [...]

Le decorazioni sono del più puro stile Impero e sono una riproduzione esatta e riuscitissima degli ambienti francesi più noti del genere. Il cav. Bonetti si è recato personalmente in Francia, a Versailles, a Fontainebleau ed a palazzo Behaurnais a Parigi per ottenerne la più esatta riproduzione possibile: tutto in bianco avorio e oro, con lampadari, sedili, argenterie, decorazioni, bronzi cesellati e intagli sapientemente allacciati nello stile prescelto e completati da una profusione di marmi gialli di Siena e verdi di Polcevera.

[...] L'inaugurazione assunse l'importanza di un vero avvenimento cittadino e all'attività industriale del cav. Bonetti fecero onore

sciame di belle signore eleganti e infinite notabilità politiche ed industriali di Milano e anche di fuori<sup>114</sup>.

Un altro imprenditore che si inserisce con successo nel settore dell'esercizio è Vittorino Bonomi. Proprietario di due negozi nel centro di Milano commercia in fonografi e in "automatici", giochi meccanici azionati attraverso l'inserimento di una moneta che sono molto in voga nei locali pubblici dell'epoca. Oltre a questa attività Bonomi si occupa anche di appalti per le forniture ferroviarie e, con il fratello Ambrogio, è socio accomandante di una società "per la costruzione di teatri e pubblici ritrovi", la Facchinetti & C. A partire dal 1907 avvia la sua attività in campo cinematografico come commerciante di film ed esercente: in breve tempo la sua società gestisce di una rete di sale che comprende i cinematografi Commenda, Aquila d'oro, Alhambra, Eldorado, Excelsior, la sala Milano e il cine-teatro Gustavo Modena. Nel 1909 Bonomi è già proprietario di tredici sale a Milano e di diversi cinematografi in molte località del nord Italia<sup>115</sup>.

Tra le maggiori società di esercizio milanesi si segnala anche la ditta Protti-Tonini. Gino Protti, gestore di un negozio di apparecchi fotografici, fonda la Società Esercizi cinematografici Artioli, Protti e C., che acquisisce la gestione del salone del Bagno di Diana in piazza di Porta Venezia, e di un salone in via Marcona, dove vengono allestite proiezioni serali. Sciolta la precedente società Protti fonda con il proprietario del salone di via Marcona, Pietro Tonini, una collettiva che ha come scopo sociale l'esercizio di sale cinematografiche e che, nel 1908, assume la proprietà dello storico cinematografo Volta<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> *L'inaugurazione del cinema Palace*, "La Cinefono", 15 aprile 1911, a. V, n. 153, p. 9.

<sup>115</sup> La ditta Bonomi risulta proprietaria di sale cinematografiche a Monza, Bergamo, Vercelli, La Spezia, Genova, Torino. E. Mosconi, *"Venghino signori, si va ad incominciare!"*. *Nascita ed evoluzione dell'esercizio cinematografico*, in R. De Berti (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Milano, Il Castoro, 1996, p. 110.

<sup>116</sup> Bernardini II, pp. 52-53.



Molti di questi esercenti non si limiteranno alla gestione delle proprie sale, ma di frequente si dedicheranno anche al commercio di film, in alcuni casi assumendo la rappresentanza di prestigiose case cinematografiche soprattutto estere. È una scelta motivata da due ragioni: da un lato gli esercenti-concessionari sono facilitati nelle vendite, vista la perfetta conoscenza dell'attività di esercizio in ambito locale e la ovvia rete di relazioni nell'ambiente rende; dall'altro possono giovare del rapporto diretto che intrattengono con le case di produzione di cui hanno la rappresentanza al momento di acquistare i film destinati ai cinematografi di loro proprietà.

Tra gli esercenti che si dedicano al commercio di film a Milano<sup>117</sup> si segnala innanzi tutto Ercole Pettine, che farà della compra-vendita di film la sua principale professione. Attiva sia nel ramo dell'esercizio che in quello del commercio dei film, la società Antonio Bonetti, concessionaria esclusiva per l'Italia delle francesi Eclipse e Radios e dell'inglese Urban Trading Co. Lo stesso Gino Protti, prima di associarsi a Pietro Tonini, è già impegnato nel commercio di film con Ludovico Rigotti, gestore del teatro Carcano, che continuerà con successo questa attività anche negli anni successivi. Anche Protti, dopo la costituzione della ditta Protti-Tonini, proseguirà ad occuparsi, seppur marginalmente della vendita di film, allestendo un apposito ufficio nella sede del cinema Volta. Tra gli esercenti-commercianti milanesi acquisterà un ruolo rilevante Luigi Del Grosso, che assume la rappresentanza generale per l'Italia, Canton Ticino e Malta della Casa francese Eclair.

La presenza a Milano di agenzie di rappresentanza e di concessionari esclusivi delle più note case di produzione straniere testimonia l'importanza della città nel mercato cinematografico nazionale. Nel 1906 la Pathé Frères, una volta interrotti i rapporti con Giuseppe Trevisan che per breve tempo ha la rappresentanza del marchio, apre a Milano

---

<sup>117</sup> Anche Giuseppe Trevisan si impegna in entrambi le attività, ma in momenti diversi; infatti inizia a dedicarsi all'esercizio, quando ormai non è più agente di vendita della Pathé Frères.

prima una succursale e poi un'agenzia generale; nel 1907 la Casa di Vincennes, per curare direttamente le vendite propri film, costituisce una società collettiva, con sede in via San Raffaele 3, che è gestita da suoi procuratori di fiducia venuti appositamente dalla Francia<sup>118</sup>. Nel 1907 è la volta dell'Eclair, che si dota di uno “studio di rappresentanza”, per poi affidare la cura dei propri interessi in Italia a Luigi Del Grosso. Un anno più tardi la Gaumont inaugura una agenzia di rappresentanza in via Rovello, affidata al procuratore Lorenzo Andreoni<sup>119</sup>.

Ma ancora più rilevante è la presenza stabile a Milano di un'altra società estera, che è di vitale importanza nel panorama cinematografico dell'epoca: l'americana Eastman Kodak, che nel giugno 1905, ha costituito una società anonima per azioni, con un capitale di 100 mila lire e l'appoggio del Credito Italiano. Il consiglio di amministrazione è presieduto da George Eastman in persona e composto da dirigenti statunitensi della Casa madre. L'oggetto della società è “la produzione e il commercio di apparecchi e materiali per fotografia e cinematografia”<sup>120</sup>.

Attraverso questa società la Kodak crea una rete commerciale, attiva sul tutto il territorio italiano, con punti vendita a Milano, a Napoli, ma soprattutto sarà in grado di intrattenere rapporti diretti e stabili con le prime case di produzione italiane. La costituzione della Società Anonima Kodak è da considerarsi un fattore determinante per lo sviluppo dell'attività produttiva nazionale: le prime Case italiane da un lato possono contare su un interlocutore alternativo alla Lumière-Planchon e alla Pathé, che - con la Eastman - detengono il monopolio mondiale sulla vendita della pellicola cinematografica, dall'altro

---

<sup>118</sup> In un primo tempo i dirigenti della Pathé italiana sono Pierre Charles, Raoul Neuville e Gustave René Callard: Dal dicembre 1908 la società è diretta da Gaston Dreyfuss. A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, Vol. II, op. cit., p. 147.

<sup>119</sup> Nel maggio 1907 la Gaumont costituisce la Società Anonima Italiana Gaumont, dotata di un capitale di 300 mila lire: nel consiglio di amministrazione figura lo stesso Léon Gaumont. Ibidem, p. 147.

<sup>120</sup> Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni (B.U.S.A.), n. XXXI, 1905, p. 116.

possono contare su forniture certe e regolari, opportunità certamente meno scontata in assenza di una sede stabile in Italia della società produttrice americana.

Nonostante la dinamicità nel settore dell'esercizio e la presenza nel capoluogo lombardo della filiale Kodak, l'avvio a Milano di una produzione cinematografica di tipo industriale è ritardato, se si confronta la coeva situazione di Roma e di Torino.

La mancanza di una struttura produttiva locale è sentita in particolare dagli esercenti milanesi, che si impegneranno in prima persona per ovviare a questa lacuna, anche attraverso una campagna stampa ben orchestrata da un periodico di settore appena fondato proprio a Milano. Nell'aprile del 1907 viene pubblicato il primo numero della "Rivista Fono-cinematografica e degli automatici, istrumenti pneumatici ed affini", un mensile dedicato, come indica il nome della testata, ai professionisti che operano nei diversi settori degli strumenti meccanici adibiti a svago o a spettacolo. L'esercente Pietro Tonini e il giornalista-scrittore Gualtiero Fabbri<sup>121</sup> sono i promotori dell'operazione editoriale, peraltro di estremo interesse, in quanto la rivista milanese è il primo periodico che si rivolge agli addetti ai lavori dei vari settori delle attività cinematografiche, con notizie che riguardano in primo luogo l'esercizio, ma anche, seppur marginalmente, le tecnologie di ripresa e proiezione, i film in circolazione, nonché la produzione italiana ed estera<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> Gualtiero Fabbri è un personaggio eclettico: romanziere e saggista di modesto successo, Fabbri è un intellettuale che dimostra notevole competenza e che può essere considerato un antesignano della critica cinematografica. Di particolare rilievo un volumetto da lui scritto nel 1907 e intitolato *Al cinematografo*, in cui sono descritte in forma romanzesca le reazioni del pubblico di un cinematografo. Dalla lettura del testo è stato possibile trarre preziose informazioni soprattutto su *La presa di Roma - 20 settembre 1870* di Filoteo Alberini (Alberini & Santoni, 1905), il primo film italiano prodotto industrialmente, di cui Fabbri riporta un'accurata descrizione, attraverso la cronaca di una proiezione del film a cui aveva personalmente assistito.

<sup>122</sup> La "Rivista Fono-cinematografica" è il primo di una serie di periodici di settore che vengono pubblicati in Italia a partire dal 1907: in agosto viene fondato, a Napoli, da Edoardo Correnti "Il Cinematografo - Giornale mondano illustrato di Fotografia, Elettricità, Proiezioni luminose, Macchine parlanti, Musica e Caffè-concerto". In ottobre Luigi Marone fonda a Milano "La Cine-Fono - Rivista illustrata quindicinale di cinematografia, fonotipia ed automatici". Nel 1908 la "Rivista Fono-cinematografica" viene assorbita dal periodico "Cafè Chantant" di Francesco Razzi e spostata la propria sede a Napoli. Nel 1909 il giornale di Razzi si unisce a sua volta alla "Cine-Fono" di Luigi Marone, dando vita a "La CineFono e la Rivista Fono-cinematografica e delle varie manifestazioni artistico industriali", diretto congiuntamente da Razzi, Marone e Centofanti.

Sul primo numero della rivista Pietro Tonini, “direttore – proprietario” - come testualmente indicato nelle note editoriali - lancia uno sferzante appello all’imprenditoria milanese affinché abbandoni ogni indugio e finalmente si impegni con coraggio nel settore della produzione cinematografica; le ragioni che dovrebbero indurre ad investire nel ramo cinematografico sono riassunte con chiarezza da Tonini già nel titolo dell’articolo a sua firma: “Arricchiamoci!”. Scrive, tra l’altro, il neo-editore:

Capitali per milioni e milioni restano inerti nel fondo delle casseforti italiane. Già! C’è chi non trova il modo di impiegarli con relativo interesse; altri paventano un rischio commerciale e i più si accontentano della loro piccola rendita e così trarre innanzi la vita senza grattacapi. Siamo ben lungi dall’imitare gli americani che arrischiano sempre di più di quanto possiedano, ottenendo il risultato che le ricchezze particolari aumentino e il benessere generale sia indiscutibile. Il soldo gira e con esso il commercio e l’industria fioriscono, prosperano; e non vi sono mai abbastanza braccia per soddisfare le richieste delle migliaia di lavoratori su quelle contrade lontane.

Il motivo è che in America chi ha mille, centomila, un milione di scudi non sta inoperoso guardando il suo tesoro, ma lo lancia in cerca di miglior fortuna, con una facilità sbalorditiva per la maggior parte di noi italiani, che siamo così contrari ad ogni tentativo di rischio commerciale. Ebbene ci frulla in capo un’idea per coloro che hanno quattro baiocchi d’arrischiare e desiderano il progresso del

proprio paese: essa è la fabbricazione delle films cinematografiche e fonografiche.

Le attuali Società anonime e compagnie non producono abbastanza per soddisfare tutte le richieste. [...] La compagnia Pathé Frères di Parigi, che pur produce 45 chilometri per giorno di pellicole, ha dovuto aumentare il suo capitale da due a quattro milioni di franchi; la Gaumont da uno a due milioni e mezzo; la Cines di Roma sta installando quattro nuovi teatri di posa per triplicare la sua produzione; a Torino si sta istituendo una grande società per azioni allo stesso scopo; ovunque vi siano fabbriche di vedute cinematografiche c'è vita, progresso, guadagno. Com'è che in Milano, la prima città industriale d'Italia nessuno ha ancora pensato a questa nuova e seducente industria, ch'è appena sul nascere e che nondimeno ha già fatto passi da gigante?

Lanciamo perciò un'idea fra tutti i cinematografisti italiani e simpatizzanti dell'industria novella e cioè la formazione di una società anonima per azioni per la confezione delle films, traendo partito delle più recenti scoperte al proposito. Ventimila azioni da cento lire facilmente si collocherebbero fra i proprietari e anche fra lo stesso personale impiegato negli attuali cinematografi. Ciò darebbe un primo capitale di due milioni di lire che ben servirebbe per mettersi all'opera.

Laggiù in Piazza d'armi, od in un altro punto, s'installerebbe il primo teatro di posa in Milano e con i quattrini si troverebbero pure gli artisti necessari. Dare dei soggetti veramente italiani, con la

nostra caratteristica, le nostre guardie, i nostri tipi, sarebbe l'ideale degli amanti della cinematografia. La nostra Galleria, quella di Napoli, quella di Genova ed i punti frequentati dei grandi centri italiani darebbero giornalmente artistici soggetti a questo nuovo e muto teatro. Senza contare l'*exploitation* che potrebbe farsi delle grande industrie italiane, cinematografandole e facendole conoscere nel giusto valore perfino nei punti più remoti del globo. In questo nostro paese, artistico per eccellenza, non scarseggiano per certo i sacerdoti dell'Arte. Essi ci darebbero i migliori soggetti drammatici, comici, mimici, danzanti e siamo certi che in breve volger di tempo la produzione prenderebbe uno sviluppo fenomenale. La cinematografia in questi ultimi dieci anni ha dato alla Francia mezzo miliardo di benefici. Animo dunque! Chi raccoglie l'idea mandi la sua adesione e, quando avremo un numero sufficiente di esse, chiameremmo a raccolta per una riunione, ove potrà discutersi questa embrionale proposta<sup>123</sup>.

Oltre ad essere un'"embrionale proposta" l'articolo di Tonini è un vero e proprio manifesto programmatico. L'esercente milanese, in primo luogo, dimostra un'approfondita conoscenza del quadro produttivo nazionale e internazionale: i dati relativi alla produzione francese e italiana dell'epoca sono, in linea di massima, esatti. Ma l'aspetto più interessante riguarda la puntualità con cui Tonini precisa le caratteristiche peculiari della virtuale casa di produzione da attivare a Milano, nonché i passaggi procedurali utili alla sua costituzione. Il direttore della rivista identifica con precisione gli ideali finanziatori del progetto: da un

---

<sup>123</sup> P.Tonini, *Arricchiamoci!*, "Rivista Fono-cinematografica", aprile 1907, a.I, n. 1, p. 3.

lato gli esercenti della città, dall'altro i numerosi investitori milanesi, particolarmente propensi a rischiare su un'industria innovativa, ma in espansione e altamente remunerativa. Tonini addirittura suggerisce la migliore forma societaria (società per azioni), il capitale necessario (2 milioni di lire), il valore delle singole azioni (100 lire), il luogo ideale per installare gli stabilimenti. L'analisi, tra l'altro, non riguarda esclusivamente gli aspetti finanziari e industriali, ma anche le linee da seguire nell'ideazione del prodotto, i generi da sviluppare, il reclutamento degli attori e, addirittura, l'opportunità di assumere artisti e letterati come soggettisti dei film da produrre. E' evidente che quella di Tonini non è solo una generica proposta di adesione ad un progetto in fase "embrionale", ma piuttosto l'atto finale di piano industriale già concepito nei dettagli e che in effetti, seppur con qualche mese di ritardo, verrà concretizzato.

Ma la chiamata del direttore della "Rivista Fono-cinematografica", oltre a chiarire i vantaggi che deriverebbero dalla costituzione di una casa di produzione a Milano, offre una testimonianza dello spirito che anima, ai primi del Novecento, la rampante imprenditoria del capoluogo lombardo. Tonini esorta gli investitori a rischiare, a scommettere sulla modernità, ad imitare gli americani e l'audacia che dimostrano negli affari. Un'incitazione all'azzardo in nome della moltiplicazione della ricchezza, che deve essere considerata non solo sacrosanta aspirazione del singolo individuo, ma anche dovere sociale in funzione del benessere comune.

Come sottolineato nell'articolo, la circolazione del denaro genera risorse e lavoro ("Il soldo gira e con esso il commercio e l'industria fioriscono, prosperano e non vi sono mai abbastanza braccia per soddisfare le richieste") e il privato che rischia il proprio capitale in un investimento produttivo non solo legittimamente agisce per il miglioramento del proprio *status*, ma, allo stesso tempo, contribuisce al progresso della nazione ("coloro che hanno quattro baiocchi d'arrischiare e desiderano il progresso del proprio paese"). Anche la forma

di impresa suggerita dallo scritto di Tonini si dimostra tecnicamente e ideologicamente innovativa, in sintonia con l'impostazione imprenditoriale della più illuminata borghesia milanese: il modello è certamente corporativo - il direttore del periodico si rivolge essenzialmente agli esercenti -, ma allo stesso tempo si fonda sull'azionariato diffuso, sull'investimento collettivo che deve coinvolgere non solo gli imprenditori, ma anche i lavoratori di settore. Insomma una sorta di "public company" *ante litteram*.

In definitiva l'articolo della "Rivista Fono-cinematografica" riassume un'ideologia, riflette quelle attitudini peculiari che contraddistinguono la parte migliore del capitalismo borghese della Milano degli anni Dieci: fiducia nella tecnologia, audacia negli investimenti, vocazione al progresso, orgoglio nazionale. Connotazioni che sono facilmente riscontrabili analizzando, ad esempio, l'attività di Ernesto Breda in quegli stessi anni.

La propensione all'utilizzo delle più moderne tecnologie è una qualità distintiva di Breda: già nel 1887 si segnala per la radicale ristrutturazione del suo stabilimento "All'Elvetica", nucleo primigenio delle future Officine Breda, con l'adozione di metodologie produttive all'avanguardia e macchinari di ultima generazione importati dagli Stati Uniti<sup>124</sup>. L'interesse per l'innovazione tecnologica sarà una costante nella vicenda imprenditoriale di Ernesto Breda, che non mancherà di azzardare rischiose operazioni finanziarie pur di aumentare la competitività delle sue aziende: nel 1904, a fronte di un consistente calo delle ordinazioni, anziché ridurre gli investimenti e ridimensionare l'apparato produttivo, Breda si espone con un'emissione di obbligazioni pari a 4.000.000 di lire presso la Banca Commerciale e amplia ulteriormente gli stabilimenti, ammodernando le strutture già esistenti. Un atteggiamento certamente in linea con lo spirito imprenditoriale invocato da

---

<sup>124</sup> E' lo stesso Stefano Breda a raccontare dell'ammodernamento apportato alle Officine "All'Elvetica" nel 1887: "Accanto alle poche pialle e limatrici, sulle quali passavano prima indifferentemente i pezzi destinati ai più svariati prodotti dell'industria meccanica, si andarono allineando nuove pialle e nuove limatrici, uscite dalle migliori fabbriche americane, e sorse tutto un reparto di fresatrici, forte di più di cento macchine, sulle quali non si videro succedersi che quei dati pezzi di locomotiva, sempre i medesimi ad ogni macchina e ad ogni operaio". AA.VV., *Dal ferro all'acciaio. La Breda siderurgica*, Torino, AEDA, 1967, p.59.



Tonini nel suo articolo, che, tra l'altro, mette in evidenza la responsabilità sociale che deve assumersi l'imprenditore, chiamato a impegnarsi per aumentare l'occupazione, ad agire per il progresso della comunità e della nazione. Anche in questo senso l'esperienza di Ernesto Breda è esemplare: l'industriale milanese<sup>125</sup> dimostrerà sempre di avere una visione al contempo privatistica e collettivistica dell'attività di impresa, che si deve mirare al profitto, ma non può essere esentata dagli obblighi morali e civili a cui l'imprenditore è tenuto a sottostare nei confronti dei lavoratori in particolare e della comunità in generale. Dal punto di vista prettamente industriale, Breda imposterà le proprie strategie produttive considerando sempre le prospettive generali del comparto in cui opera, stimando la metalmeccanica italiana nel suo insieme come un patrimonio nazionale da salvaguardare e valorizzare per il progresso del Paese e per il benessere degli italiani. Allo stesso tempo, nei suoi stabilimenti, viene adottata una politica aziendale che mira a supportare i dipendenti e le loro famiglie: la Breda, ad esempio, già nel 1906, è tra le prime imprese italiane ad istituire un fondo di previdenza per i propri operai, che dal 1910 possono usufruire di abitazioni fatte appositamente costruire dall'azienda.

Ovviamente l'invocazione di Tonini prospetta ai potenziali investitori opportunità ben più pragmatiche di quanto non siano l'approvazione e il merito sociale che derivano dalla creazione di una nuova impresa industriale; il titolo dell'articolo è eloquente: "Arricchiamoci!", ma anche i pochi accenni a concetti come "progresso" "bene della nazione" "prosperità comune" che comunque sono presenti nello scritto, paiono indicativi del panorama socio-economico in cui si troveranno ad operare le prime case di produzione di Milano e delle peculiarità specifiche della moderna imprenditoria milanese, che, non senza titubanze, finirà per investire cospicuamente in questa nuova industria.

---

<sup>125</sup> In realtà Stefano Breda nasce a Campo San Martino in provincia di Padova, ma svolgerà prevalentemente la sua attività di industriale nel capoluogo lombardo. G. Gobbini, *Ernesto Breda* in AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Vol. XIV, 1972, *ad vocem*.

#### 2.4 L'avvio della produzione a Milano: la Luca Comerio & C. e la S.A.F.F.I.

Nella primavera e nell'estate del 1907 la "Rivista Fono-cinematografica" continua la sua campagna di adesione al progetto avanzato da Pietro Tonini, ma nel settembre dello stesso anno prende corpo un'ulteriore iniziativa imprenditoriale che anticipa sul tempo il piano approntato dal direttore del periodico e che determina la costituzione della prima società di produzione milanese: la Luca Comerio & C.

Luca Comerio<sup>126</sup> è un fotografo affermato: nel 1907, dopo essere stato nominato dal re Vittorio Emanuele III cavaliere del Regno e fotografo ufficiale della Real Casa, partecipa al Concorso Hernemann, presentando un fotomontaggio sulla vita dei milanesi e vince un premio di cinquecento lire. Recatosi a Parigi investe la somma per acquistare una macchina da presa Pathé con cui inizia la fortunata carriera di cine-operatore e produttore cinematografico. Gli bastano poche settimane per comprendere che la nuova attività necessita di finanziamenti e strutture adeguate e dunque prende la decisione di ricercare finanziatori per fondare una società. La società in accomandita Luca Comerio & C. viene costituita nel settembre del 1907 e ha come scopo sociale "l'industria della cinematografia e le sue applicazioni"; il capitale sociale ammonta a 25.000 lire. Secondo le norme che regolano le società in accomandita, Riccardo Bollardi figura come accomandante e dunque come socio finanziatore senza diritto di decisione nella gestione dell'azienda, mentre il socio accomandatario è Luca Comerio che assume la conduzione dell'impresa, con annessa

---

<sup>126</sup> Luca Comerio nasce a Milano, il 19 novembre 1878. Dodicenne, è assunto in qualità di apprendista nello studio di Belisario Croci, fotografo e ritoccatore milanese. Il primo successo professionale lo ottiene grazie ad un foto scattata al re Umberto I, che ne acquista 5 copie. Ma la vera notorietà Comerio la raggiunge con le foto scattate a Milano durante i disordini di piazza del maggio 1898, quando vengono uccisi dall'esercito 80 scioperanti: il *reportage* di Comerio è pubblicato sulla "Illustrazione Italiana". Con la sua macchina fotografica documenta i maggiori eventi italiani di inizio Novecento, come, ad esempio, l'Esposizione milanese del 1906 o l'inaugurazione del tunnel sotto il Sempione avvenuta nello stesso anno. Ibidem, p.152-53.

responsabilità personale in caso di difficoltà finanziarie<sup>127</sup>. Secondo alcune fonti tra i soci fondatori c'è anche Emilio Roncarolo, destinato a diventare uno dei più stimati operatori italiani<sup>128</sup>. In linea con la vocazione documentaristica di Comerio, i primi film della casa di produzione sono dei “dal vero”<sup>129</sup>, ma, verso la fine del 1907, viene assunto Mario Morais, scrittore di fiabe, giornalista e commediografo, chiamato a dirigere il nuovo teatro di posa in via di completamento e situato in via Arnaldo da Brescia, nonché a scrivere i soggetti e presiedere alla direzione dei film di finzione. E' proprio nella filmografia a soggetto che Comerio rivela le proprie ambizioni, portando sullo schermo una serie di adattamenti tratti da opere della letteratura e del teatro: già nel 1908 il catalogo della nuova società propone un film tratto da Shakespeare (*Amleto*, m. 257), un soggetto tratto dal capolavoro di Alessandro Manzoni (*I promessi sposi*, m. 235), un episodio dantesco, già portato in palcoscenico da D'Annunzio (*Francesca da Rimini*, m. 300) tutti diretti da Mario Morais. La Casa milanese è già in grado di offrire alla propria clientela una produzione articolata, che spazia dal comico al drammatico, ma che ha come punto di forza la nutrita serie di “dal vero”, marchio di fabbrica della Comerio & C. Le attualità, girate da Comerio in persona, sono apprezzate in Italia e anche all'estero, dove la società ha già approntato una rete di vendita. Nell'organico della casa di produzione, oltre a Mario Morais, spicca la figura dell'operatore Sergio Erminio Romeo Walsche, a cui si devono le riprese di molti film a soggetto prodotti nel 1908 dalla Luca Comerio & C.

La costituzione della prima casa di produzione milanese non fa certo desistere Pietro Tonini che, con caparbia, persevera nel suo personale progetto. Già nel febbraio del 1908,

<sup>127</sup> A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Piola, *Moltiplicare l'istante*, op.cit., p.93.

<sup>128</sup> S. Pesenti Compagnoni - A. Oldani, *Luca Comerio. Profilo biografico*, in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Piola, *Moltiplicare l'istante*, op.cit., p.153.

<sup>129</sup> In genere sono film che riguardano occasioni istituzionali o cerimonie *Incontro dei Re d'Italia col Re d'Inghilterra* (115 m.) oppure *Viaggio di S.M. il Re d'Italia in Grecia* (150 m.) in cui Comerio non ha difficoltà a presenziare visto la sua conoscenza diretta con la famiglia reale. Degno di nota *Il terremoto della Calabria* (400 m.), da non confondere con i successivi documentari di Comerio girati dopo il disastroso sisma di Messina del 1908. A. Bernardini, *Cinema muto italiano. I film “dal vero”*, op.cit., p.89 e 93 e 91.

presso lo studio del notaio Federico Guasti, viene fondata la S.A.F.F.I., acronimo di Società Anonima Fabbricazione Films Italiane. Il capitale sociale è fissato a 100.000 lire (4000 azioni da 25 lire cad).

Nel primo CdA la carica di presidente è ovviamente ricoperta da Pietro Tonini, mentre i consiglieri sono: l'avv. Carlo Giuseppe Cesaris, il rag. Eugenio Cavanna, Gino Protti, l'avv. Ludovico Puccio, Luigi Roatto, Angelo Artioli, Lodovico Rigotti e Cesare Dalmas<sup>130</sup>.

Il gruppo dirigente della S.A.F.F.I., come auspicato da Tonini, è composto da nomi noti dell'esercizio e del commercio di film: Gino Protti, già socio di Tonini nell'omonima ditta che gestisce la sala Volta ed è attiva nella vendita dei film; Lodovico Rigotti e l'avv. Ludovico Puccio, gerenti dell'accomandita Lodovico Rigotti & Co. con capitale di 15 mila lire e finalizzata al "commercio e il noleggio di pellicole, l'esercizio e il commercio di cinematografi ed affini"; Luigi Roatto, che gestisce una rete di una ventina di sale su tutto il territorio nazionale; Angelo Artioli, a sua volta socio di Protti nella Società Esercizi Cinematografici Artioli, Protti e C.<sup>131</sup>

Dunque molti dei personaggi che compongono il CdA non solo gravitano nello stesso ambito professionale, non solo sono legati da interessi comuni, ma sono associati da vincoli contrattuali: la costituzione della S.A.F.F.I. altro non è che l'istituzionalizzazione di ciò che in termini economici si definisce "cartello", un'associazione di imprenditori dello stesso settore o di settori affini, che, stabilendo politiche commerciali concordate, sono in grado di condizionare - a loro favore e a danno della concorrenza - il mercato entro cui operano.

---

<sup>130</sup> A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Piola, *Moltiplicare l'istante*, op.cit., p.94-95.

<sup>131</sup> Nel CdA della S.A.F.F.I. figura anche il rag. Federico Buccellati, che dalle prime indagini effettuate, ma ancora in attesa di conferma, potrebbe essere un componente della famiglia Buccellati, la famosa dinastia di gioiellieri milanesi.

Dalla lettura dello statuto della costituenda casa di produzione, in cui, all'articolo 2, vengono definiti gli scopi sociali, si intuisce un secondo obiettivo che è alla base del progetto; la S.A.F.F.I. infatti si occuperà de

la vendita delle films per cinematografo ed eventualmente la rappresentanza e il commercio di quanto si riferisce alla cinematografia, la compera e la vendita di brevetti che riguardano la cinematografia e la fabbricazione e la vendita di macchine cinematografiche. S'intendono compresi nello scopo sociale: a) l'acquisto, la vendita e l'affitto di beni mobili e immobili b) l'impianto, l'acquisto, l'esercizio e la liquidazione di altre aziende aventi gli stessi scopi o scopi affini, l'assunzione sotto qualsiasi forma ed in qualunque modo di partecipazione o interessenza, di altre aziende aventi gli stessi scopi o scopi affini e l'acquisto e la rivendita di azioni o quote sociale di dette aziende<sup>132</sup>.

In questi termini una società che opera nel settore cinematografico è palesemente predisposta ad un'attività di *trust* "verticale": infatti una società che opera direttamente in tutti i diversi passaggi produttivi e commerciali riferibili al prodotto trattato, acquisisce una posizione di forza nei confronti dei concorrenti che agiscono in un solo segmento della filiera: analizzando l'elenco degli scopi sociali la S.A.F.F.I. si pone infatti nelle condizioni di produrre la pellicola vergine ("compera e la vendita di brevetti che riguardano la cinematografia"), di fabbricare i macchinari necessari alla produzione e all'esercizio ("fabbricazione e la vendita di macchine cinematografiche"), di predisporre la realizzazione

---

<sup>132</sup> *Atto costitutivo della S.A.F.F.I. – Società Anonima Fabbricazione Films Italiane, Atto Costitutivo, art. 2, riportato in A. Bernardini, Le società di Luca Comerio, in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Piola, Moltiplicare l'istante, op.cit., p.94.*

dei film (la terza lettera e la quarta lettera dell'acronimo S.A.F.F.I. stanno per "Fabbricazione Films"), di commercializzare la propria produzione e quella di altre Case, anche attraverso l'organizzazione di reti di rappresentanza ("la vendita delle films per cinematografo ed eventualmente la rappresentanza e il commercio di quanto si riferisce alla cinematografia"); considerando che l'unione dei soci in questione di per sé costituisce un "cartello" nel settore dell'esercizio<sup>133</sup> la S.A.F.F.I. è concepita, almeno nelle intenzioni, come un'impresa a ciclo completo dal punto di vista produttivo (autonoma dalla materia prima al prodotto finito), ma anche in grado di commercializzare e distribuire i propri prodotti, nonché di presentarli al pubblico attraverso una propria rete di esercizio. Il piano della dirigenza S.A.F.F.I. è assimilabile al progetto ideato pochi mesi prima dalla più grande impresa cinematografica del mondo, la Pathé Frères<sup>134</sup>, che sta rivoluzionando il proprio sistema di distribuzione e vendita attraverso nuove strategie commerciali che sono fortemente osteggiate proprio dal comparto dell'esercizio. Già nell'estate del 1907 la Pathé Frères, dopo aver avviato l'allestimento di uno stabilimento per la produzione di pellicola vergine e dunque porre le basi per una produzione a ciclo completo, decide di entrare direttamente nell'attività di esercizio con la costituzione di una società, la Omnia<sup>135</sup>. Attraverso la Omnia, la Casa di Vincennes arriva a gestire direttamente una serie di sale cinematografiche, a cui viene affidata in esclusiva la programmazione dei film Pathé in prima visione. Contemporaneamente si attiva per indebolire la concorrenza nel settore in cui si è appena inserita, rimodulando drasticamente le politiche commerciali; in primo

---

<sup>133</sup> Un "cartello" che, tra l'altro, può essere implementato, viste le clausole a e b dell'art. 2 dello statuto, in cui si fa riferimento alla possibilità di acquisire immobili e altre aziende del settore.

<sup>134</sup> "[La Pathé] fu anche una delle prime [case di produzione] ad avere una *concentrazione verticale* che fondamentalmente comportava il controllo della produzione, distribuzione ed esercizio dei film d'aparte della Casa". D. Bordwell - K. Thompson, *Storia del cinema e dei film. Dalle origini al 1945*, Vol. I, Milano, Il Castoro, 1998, p.70.

<sup>135</sup> Sulla fondazione e le vicende relative alla Omnia si veda: J. Kermabon, *Pathé: premier empire du cinema*, Paris, Editions du centre Pompidou, 1994, p.61-65.

luogo affida la propria distribuzione a filiali direttamente controllate, quindi sostituisce il sistema della vendita con quello del noleggio<sup>136</sup>.

Limitando, di fatto, l'attività degli esercenti esclusi dall'orbita Omnia i quali, solo con più difficoltà e a maggior costo, potranno disporre della prestigiosa e apprezzata produzione Pathé, la Casa francese agisce - dal punto di vista dell'etica commerciale - in regime di *trust*, poiché le sale da lei direttamente gestite acquisiscono di fatto una condizione di vantaggio rispetto alla concorrenza.

In Italia, i detrattori più energici di queste nuove norme introdotte dalla Pathé sono stati proprio i promotori della S.A.F.F.I., *in primis* Pietro Tonini. Nel quinto numero della "Rivista Fono-Cinematografica, pubblicato nell'agosto del 1907, la riprovazione riguardo le scelte commerciali della Pathé è esplicita:

Troviamo naturale che una Compagnia come la Pathé Frères faccia i propri interessi nella forma che più le talenta, ma non troviamo giusto che questi suoi interessi abbiano a pregiudicare quelli di terzi, che sono poi coloro stessi che hanno contribuito a portare al massimo fastigio l'indicata Società. Perché, a ben vedere, il dare il monopolio a certi Cinematografisti di sua simpatia, è sempre a discapito degli altri colleghi, cioè di coloro, che pur avendo uno o più cinematografi, sono obbligati a dipendere dagli stessi monopolizzatori, i quali avranno d'altronde un non comune vantaggio ad essere i primi a porre nei loro programmi le novità che ricevono. Se detto monopolio fosse dato a persone estranee

---

<sup>136</sup> Con quest'ultimo accorgimento la Pathé tenta di risolvere un problema annoso che riguarda tutte le case di produzione: all'epoca è prassi che i film siano acquistati esclusivamente dagli esercenti che dispongono di sale prestigiose, i quali, una volta terminata la programmazione dei film, vendono le pellicole già utilizzate ai proprietari dei cinematografi di seconda fascia che, spesso, a loro volta, li cedono ai conduttori dei locali ancora più periferici o agli ambulanti.

all'industria, e cioè a dei rappresentanti che solo vendessero films ed accessori, senza avere sale di spettacoli, *transeat*, ma, avendole, è un'ingiustizia bella e buona, e a danno tutto della maggioranza. [...] A Parigi la Società Pathé Frères ha parecchi cinematografi di sua esclusiva proprietà, dove offre le migliori primizie da essa prodotte. Sospendere le vendite a chi può farle la concorrenza sarà un metodo del tutto commerciale, ma niente affatto leale.<sup>137</sup>»

Un metodo niente affatto leale a cui Tonini e soci si ispireranno solo qualche mese più tardi, al momento della fondazione della S.A.F.F.I.

Ma l'articolo della "Rivista Fono-cinematografica" offre un altro spunto di riflessione interessante, riguardo le ripercussioni che il nuovo sistema di distribuzione adottato alla Pathé avrebbe potuto avere sull'attività produttiva.

L'unico vantaggio che questa innovazione porterà agli sfruttatori, chiamiamoli così, sarà quello dell'incremento che prenderanno le Case confezionatrici di soggetti cinematografici e di altre nuove che, tanto in Francia come in Italia, sono in via di esecuzione<sup>138</sup>

Tonini, che al momento dell'uscita dell'articolo sta ancora cercando sottoscrittori per fondare una casa di produzione, ci tiene a sottolineare che le accresciute difficoltà nell'approvvigionamento dei film Pathé, spingeranno gli esercenti a rifornirsi altrove, con un evidente vantaggio per le Case produttrici sul mercato. Il ragionamento del direttore della "Rivista Fono-cinematografica", seppur dettato dalla volontà di incentivare gli

---

<sup>137</sup> *La Casa Pathé e il suo nuovo sistema di vendita*, "Rivista Fono-cinematografica", agosto 1907, a.I, n. 5, p.66.

<sup>138</sup> *Ibidem*.



investitori ad aderire al suo progetto, non è privo di fondamento, tanto che alcune case cinematografiche, alla notizia del nuovo sistema distributivo adottato dalla Pathé, aumentano i ritmi di produzione allo scopo di occupare le quote di mercato che la società francese avrebbe potuto perdere a causa del traumatico cambiamento di rotta.

La Cines, rinfocolando antichi rancori<sup>139</sup>, dichiara in maniera ufficiale le sue intenzioni, rivolgendosi direttamente alla clientela:

In considerazione del nuovo sistema di vendita che talune case estere cercano di imporre ai cinematografisti d'Italia, teniamo ad informare la S. V. che, con la prossima stagione autunnale, inizieremo regolare pubblicazione settimanale di più soggetti cinematografici di grande interesse. Questa maggiore produzione ci è resa possibile dai nuovi e vasti laboratori costruiti, corredandoli del macchinario il più completo e perfezionato e dai nostri nuovi teatri di posa, affidati a valenti direttori artistici. Nutriamo fiducia che la S. V. non vorrà stringere contratti che limitano ogni libertà, offendono ogni interesse e minacciano lo sviluppo dell'industria cinematografica in Italia. In attesa di vostri ordini vi salutiamo distintamente<sup>140</sup>.

A prescindere dalle allarmate e sciovinistiche (nonché interessate) affermazioni della dirigenza Cines, il cambiamento del sistema di vendita della Pathé avrà un impatto limitato sul mercato italiano: nei cinematografi italiani i film della Casa francese continueranno ad avere successo e gli esercenti si adatteranno alle nuove modalità di approvvigionamento;

---

<sup>139</sup> A dire il vero nel 1907 le controversie tra la Cines e la Pathé, sortite con l'arrivo a Roma di Gaston Velle e descritte nel secondo paragrafo del capitolo, sono ancora molto sentite da entrambi i contendenti.

<sup>140</sup> *La Società Cines di Roma*, "Rivista Fono-cinematografica", agosto 1907, a.I, n. 5, p.74.

d'altro canto l'aumento della produzione italiana - che in effetti si registra - è piuttosto da attribuirsi alla crescita complessiva del movimento cinematografico italiano, più che a una perdita di posizione della Pathé.

Tornando alla S.A.F.F.I., l'ambizioso progetto di *trust*, che è sotteso alla fondazione della società, andrà miseramente a naufragare. Come del resto non daranno i risultati sperati altri tentativi simili: l'Ambrosio, ad esempio, già nel 1906 acquista una sala cinematografica,<sup>141</sup> l'Ambrosio Biograph, ma l'attività di esercizio rimarrà marginale nell'economia complessiva dell'azienda e non risulterà certamente organica e funzionale alle strategie produttive.

L'idea della costituzione di un *trust* "verticale" in grado controllare il mercato e di rivaleggiare alla pari con i maggiori produttori mondiali sarà comunque un miraggio lungamente inseguito dai "cinematografisti" italiani. D'altra parte nel panorama economico italiano dell'epoca non sono pochi gli esempi di attività industriali condotte in regime di *trust*: un caso eclatante in questo senso riguarda la cantieristica navale e il cosiddetto "cartello dell'acciaio" che capo alla Terni. Il più importante gruppo siderurgico italiano, ai primi del Novecento, acquisisce la maggioranza dei pacchetti azionari di alcune importanti imprese attive nelle costruzioni navali: la Odero, la Orlando e i Cantieri Navali Riuniti di Napoli. Si forma dunque un *trust* formato da società autonome che però operano in settori strettamente interdipendenti e che ovviamente instaurano tra loro rapporti industriali, finanziari e commerciali privilegiati rispetto a quelli normalmente utilizzati sul mercato<sup>142</sup>. Al *trust* finanziario della Terni si oppone il gruppo Ansaldo di Ferdinando Perrone, che invece adotterà una politica di concentrazione verticale (o *trust* verticale)<sup>143</sup>; infatti l'Ansaldo sarà in grado a competere con il "cartello" della Terni, dotandosi in proprio di

---

<sup>141</sup> Bernardini II, p. 100.

<sup>142</sup> R. Galisi, *Dai salvataggi alla competizione globale*, Milano, Franco Angeli, 2011, p.18.

<sup>143</sup> C.F. Sabel – J. Zeitlin, *World of possibilities. Flexibility and mass production in western industrialization*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 275-76.

tutte strutture necessarie per la costruzione e la commercializzazione delle navi e approntando una produzione a ciclo completo totalmente autonoma.

A differenza della siderurgia, il settore cinematografico italiano, come è evidente, non possiede le caratteristiche essenziali per operazioni di questo tipo; in primo luogo le società di produzione italiane non dispongono delle risorse e del consistente appoggio bancario di cui possono godere i potenti gruppi dell'acciaio; in secondo luogo la costituzione di un *trust* è particolarmente vantaggiosa nei settori in cui materia prima e trasformazione industriale hanno un'incidenza notevole sul prezzo del prodotto e nel settore cinematografico questa condizione non sussiste; in ultimo i *trust* sono tollerati e addirittura favoriti quando si attuano in produzioni di tipo strategico e di interesse nazionale, peculiarità che non riguarda l'industria cinematografica, almeno in questi anni. Considerando specificatamente l'industria cinematografica, l'attivazione di un *trust* risulta conveniente solo per le società che già hanno una posizione dominante nel mercato e sono nella condizione di investire in altri segmenti della filiera, senza patire la pressione di una concorrenza particolarmente agguerrita o comunque di pari rilevanza.

È il caso della Pathé o della Edison. Non della S.A.F.F.I.

A prescindere da queste considerazioni, la società milanese fortemente voluta da Pietro Tonini manca piuttosto delle dotazioni minime per intraprendere un'attività produttiva, sia dal punto di vista delle competenze sia sul piano delle strutture.

La S.A.F.F.I., senza aver prodotto neppure un film, viene messa in liquidazione nel luglio del 1908, quando sono trascorsi poco più di cinque mesi dall'atto costitutivo.

Nel frattempo il 17 giugno 1908 si è sciolta anche la Luca Comerio & C. e lo stesso giorno, nello studio del notaio Enrico Consolandi, è stata fondata la S.A.F.F.I. – Comerio, con un capitale di 600.000 lire, corrispondente a 6.000 azioni da 100 lire cad.

La fusione tra le due case cinematografiche milanesi viene annunciata dalla stampa come la proficua soluzione ai problemi di diversa natura che entrambi le società hanno incontrato nel breve periodo di attività:

Da questa unione tutti hanno guadagnato: la Comerio perché coll'aumento a 600.000 lire del proprio capitale avrà campo di svolgersi maggiormente producendo di più e meglio; la Saffi perché ha ottenuto un *apport* che fece rialzare il premio delle sue azioni; gli azionisti di ambo le parti perché avranno subito un risultato positivo dei capitali da loro versati, essendo la fabbrica già in funzione, e gli acquirenti, specie gli azionisti della Saffi che sono in gran parte cinematografasti, potranno fin d'ora acquistare la nuova produzione perché con ciò aumenteranno gl'ingressi nella cassa sociale che a fine bilancio ridonderanno a loro stesso vantaggio. Viva dunque l'unione della Saffi-Comerio ed auguri che in breve la si possa chiamare la Pathé italiana.<sup>144</sup>

In effetti, attraverso la fusione, l'ex S.A.F.F.I. acquisisce la disponibilità del teatro di posa di via Arnaldo da Brescia, ma soprattutto le competenze in campo produttivo di Bollardi e Comerio; sull'altro versante i due soci della Luca Comerio & C. possono contare su un finanziamento consistente e sulla rete di esercizio controllata dagli azionisti S.A.F.F.I.

Il CdA della nuova S.A.F.F.I. – Comerio è formato per lo più da dirigenti delle due disciolte società, con l'inserimento di alcune figure di una certa rilevanza nell'ambito

---

<sup>144</sup> X, *La "S.A.F.F.I. e la Comerio si sono fuse*, "Rivista Fono-cinematografica", 4 luglio 1908, a. II, n. 22, p.5

della vita economica e sociale milanese: alla presidenza viene eletto Pietro Tonini, mentre il Consiglio annovera tra i suoi membri Luca Comerio e Riccardo Bollardi, Luigi Martello, socio dei Roatto nell'U.N.I.C.A., Eugenio Cavanna<sup>145</sup>, Antonio Cerruti e Ferdinando Bocconi. Quest'ultimo appartiene ad una famiglia molto in vista a Milano: il padre Francesco Carlo Ferdinando Bocconi, ex commerciante di tessuti, ha accumulato una sostanziosa fortuna con l'apertura in centro a Milano dei grandi magazzini F.lli Bocconi (poi Alle città d'Italia). Il suo nome è legato alla fondazione dell'università commerciale "Luigi Bocconi", così nominata in onore del figlio Luigi, disperso in battaglia nei pressi di Adua, nel 1896. Nel 1906 Francesco Carlo Ferdinando Bocconi viene eletto senatore: muore nel febbraio del 1908 pochi mesi prima della nomina nel CdA della S.A.F.F.I. – Comerio del figlio Ferdinando, il quale, dopo la scomparsa del padre, assume la dirigenza dei grandi magazzini di famiglia, assieme al fratello Ettore, altra personalità di rilievo della vita pubblica milanese. Ettore Bocconi, infatti, dal 1903 al 1907 è socio dell'anonima di gestione del Teatro alla Scala, alla cui presidenza figura il potentissimo Uberto Visconti di Modrone. Ettore Bocconi, come il padre, diventerà senatore nel 1919. I due fratelli Bocconi, Ettore e Ferdinando, gestiscono i grandi magazzini Alle città d'Italia fino al 1917, quando cedono l'attività a Senatore Borletti, che, grazie a D'Annunzio, cambia il nome del celebre esercizio milanese in *La Rinascente*.

La composizione del Consiglio di Amministrazione di cui fa parte, tra gli altri, Ferdinando Bocconi, è modificata già nel dicembre del 1908, quando alla presidenza della S.A.F.F.I. - Comerio viene nominato l'ex-socio accomandante della Luca Comerio & C., Riccardo Bollardi: nell'occasione la carica di amministratore delegato è affidata a Federico Boettger, che verrà sostituito nell'aprile del 1909 da Carlo Ajassa. Nel

---

<sup>145</sup> Nel corso delle ricerche è stata rinvenuta una fotografia di un Eugenio Cavanna, artista drammatico, scattata nel 1899 da Luigi Sciutto, pioniere genovese della cinematografia. Non abbiamo però elementi per stabilire se si tratti della stessa persona presente nel CdA della S.A.F. F.I.- Comerio.

settembre dello stesso anno entrano a far parte del CdA Enrico Consolandi<sup>146</sup>, il notaio che ha sottoscritto l'atto costitutivo della società, Andrea Fasoli e il ragioniere Francesco Bertolini, già collaboratore della casa editrice Hoepli di Milano. Solo un mese più tardi una nuova delibera affida pieni poteri a Enrico Bollardi, che diventa direttore tecnico e responsabile amministrativo.

A Milano, con la nascita della Luca Comerio & C., poi della S.A.F.F.I. e, soprattutto, con la proficua fusione tra suddette società, si sono poste le basi per candidare la città quale terzo polo della produzione cinematografica italiana. Il capoluogo lombardo si è, tra l'altro, arricchito di una nuova, seppur modesta, unità produttiva; infatti, nell'aprile del 1908, il fotografo Adolfo Croce e il socio Paul Smidt, con un capitale di 20.000 lire hanno fondato l'accomandita Adolfo Croce & C. che, già nell'ottobre dello stesso anno, si è dotata di un piccolo teatro di posa<sup>147</sup>. La produzione della Croce si basa essenzialmente su film "dal vero" e, in particolare, sui film che rendono omaggio alle bellezze d'Italia: di particolare interesse una serie di film commissionati alla manifattura Croce dal Circolo Trentino di Milano per magnificare le località trentine situate entro i confini austriaci. Secondo la versione ufficiale questi "dal vero" vengono realizzati per incentivare il turismo nelle zone rappresentate, ma in realtà sono concepiti e distribuiti come strumenti di propaganda per sensibilizzare gli spettatori italiani e stranieri rispetto all'annoso problema delle "terre irredente", i territori di lingua italiana ancora in mano austro-ungarica<sup>148</sup>.

La Adolfo Croce & C., nonostante le esigue dimensioni, riesce comunque, almeno in un primo periodo, a ritagliarsi una proprio segmento di mercato, arrivando anche ad esportare all'estero con regolarità parte della produzione. La promettente attività della Croce subisce un brusco rallentamento alla fine del 1908, quando la piccola società milanese è messa a

---

<sup>146</sup> Il figlio di Enrico Consolandi, Paolo, anch'egli notaio, diventerà uno dei più importanti collezionisti italiani d'arte contemporanea.

<sup>147</sup> A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, Vol. II, op. cit., p.119.

<sup>148</sup> Su questo specifico argomento si segnala l'approfondito e documentato studio in via di pubblicazione del dott. Eugenio De Bernardis.

dura prova dalla profonda crisi strutturale che colpisce l'intero movimento cinematografico italiano.

## 2.5 *La crisi del 1908 – 1909: nuovi scenari*

In tutte le industrie nuove che appaiono molto remunerative si verifica un accorrere di capitali, che moltiplicando la produzione, accentuando la concorrenza, ristabilisce presto o tardi l'equilibrio economico. Anche nella cinematografia si verificò ciò. E grande fu la smania di creare nuovi organismi di produzione. Quelli che non avevano i mezzi, cioè il capitale se li procurarono col credito, emisero le azioni senza un sicuro collocamento, furono costretti poi, per tenere fronte agli impegni, a ricorrere alle operazioni di riporto. Organismi affrettati col solo intento di produrre subito, senza uno scopo netto, guidati da individui che non avevano né la capacità tecnica, né quella artistica. Nascevano insomma con il peccato di origine. Era quindi prevedibile che tutte queste aziende di recente formazione, così frettolosamente create, venute meno il credito, alto il costo del denaro, scoraggiati gli azionisti e date le condizioni del mercato internazionale, dovessero trovarsi in un posizione insostenibile, senza aver potuto trarre nessun beneficio dalla speculazione, avendo raggiunto le condizioni delle altre aziende. Quindi come

conseguenza una grande produzione, ma date le condizioni su esposte, cattiva. Ciò che ancora non è entrato nella coscienza dei produttori è il concetto della produzione. Una Azienda che produce 100 unità, ma vende per 70 o non avrà nessun beneficio o guadagnerà certamente meno di chi produce per 50 e vende per 50. Cosa elementarissima, ma che ancora non è entrata nel concetto della maggioranza<sup>149</sup>.

La lucida disamina sulla situazione della cinematografia italiana tra il 1908 e il 1909 è del ragionier Raffaele Mazza, collaboratore della rivista “Lux”. La critica è senza dubbio severa e si rivolge, in particolare, alle spericolate operazioni finanziarie di cui, non di rado, i primi imprenditori cinematografici si sono resi protagonisti. Gli strali del redattore sono puntuali e si riferiscono, in primo luogo, ai frequenti e, a suo parere, ingiustificati aumenti di capitale messi in atto dalle dirigenze delle case di produzione con l’esclusivo scopo di attrarre investitori e non in conseguenza di una reale crescita industriale delle società. Ma il rag. Mazza non risparmia l’incompetenza tecnica e “artistica” di alcuni imprenditori che, abbagliati dal nuovo *business*, si sono improvvisati produttori cinematografici, avviando attività industriali in un settore di cui non avevano alcuna esperienza. L’indiscriminato proliferare di società cinematografiche ha conseguentemente generato un fenomeno di sovrapproduzione, che il redattore di “Lux” individua come ultimo, ma non meno importante, fattore di criticità nel panorama produttivo italiano di quegli anni.

Le accuse di Raffaele Mazza sono indubbiamente fondate e sembrano, non a torto, stigmatizzare le estremizzazioni che, in un verso o nell’altro, hanno contraddistinto la rapida e tumultuosa fase di avvio del comparto cinematografico italiano.

---

<sup>149</sup> R. Mazza, *Depressione e crisi nelle industrie cinematografiche*, “Lux”, aprile 1909, a. I, n. 5, pp. 5-6.



Da un lato l'eccessivo e talvolta immotivato entusiasmo che ha animato alcuni imprenditori del settore, i quali, a fronte di cospicui capitali disponibili, hanno azzardato politiche industriali e finanziarie eccessivamente disinvolte, pagate a caro prezzo alla prima congiuntura economica negativa. Il riferimento esplicito alle "operazioni di riporto" sembra suggerire un velato riferimento alla situazione della Cines, che, nel periodo immediatamente precedente, ha usufruito di frequenti aumenti di capitali per far fronte ad una situazione finanziaria se non grave, certamente al di sotto delle mirabolanti aspettative prospettate agli azionisti da Adolfo Pouchain.

Nella seduta del CdA della Cines del 22 giugno 1907 il capitale sociale della Casa romana viene portato alla stratosferica cifra di 3 milioni, mentre il prezzo per azione raggiunge la considerevole cifra di 250 lire. Il Banco di Roma di Ernesto Pacelli si assume la responsabilità del collocamento, ma Adolfo Pouchain, volendo disporre di immediata liquidità acquista 3500 azioni e le "gira" alla banca romana che fornisce il corrispettivo in contante a fronte di un interesse del 6%: la garanzia necessaria è firmata dal padre di Adolfo, Carlo Pouchain. Nei primi mesi del 1908 il Banco si prende carico di un'ulteriore operazione di riporto a favore dell'amministratore unico della Cines, con l'acquisizione di 2500 azioni. Nel maggio dello stesso anno l'istituto di credito romano concede un nuovo "riporto", assumendo altre 1950 azioni da Adolfo Pouchain, 1250 delle quali cedute all'astronomico prezzo di 400 lire cad. La situazione del giovane dirigente è ormai compromessa: la sua esposizione è talmente grave che il padre Carlo è costretto a chiedere al Banco di Roma un prestito di 500.000 lire, pur di riacquistare le azioni imprudentemente messe sul mercato dal figlio. Una situazione analoga si ripete nel marzo del 1909, quando Carlo Pouchain si prende carico di altre 1000 azioni, pur di sollevare il figlio dai vincoli assunti con il Banco<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> I dati relativi alle operazioni di riporto descritte sono tratti da R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, op. cit., pp.25-26.

Tornando all'articolo di Raffaele Mazza, la *reprimenda* nei confronti di coloro che, pur senza mezzi, hanno intrapreso un'attività produttiva in campo cinematografico ha certamente più di un destinatario e probabilmente è indirizzata anche a quei pionieri come Alberini, Comerio, Rossi, i quali per poter avviare una produzione industriale si sono dovuti appoggiati a estemporanei finanziatori, talvolta privi delle risorse necessarie per condurre una impresa industriale oppure non disposti a rischiare più di tanto in un settore di cui non hanno specifica competenza.

Non meno opportune le critiche nei confronti di coloro che si sono inseriti nel campo produttivo per esclusivi fini speculativi: in effetti molti dei personaggi che affollano i consigli di amministrazione delle prime case di produzione sembrano attratti non tanto dalla prospettiva di contribuire all'avvio e al consolidamento di un'industria, ma piuttosto dall'alta remuneratività che il comparto garantisce o, come nel caso del gruppo di esercenti milanesi che si consociano per la costituzione della S.A.F.F.I., dalla possibilità di incrementare il giro di affari delle proprie attività professionali, considerate comunque primarie.

Se le considerazioni di Mazza sulla precarietà del sistema produttivo e organizzativo della cinematografia italiana sono certamente motivate, altrettanto appropriata si rivela l'analisi relativa alla sovrapproduzione, in parte generata dal numero eccessivo di produttori che si contendono il mercato, in parte causata dalla obbligata condizione delle Case maggiori, che, per ammortizzare gli ingenti costi fissi, devono necessariamente inseguire alti ricavi.

In effetti i film di produzione italiana passano dai 191 realizzati nel 1907 (115 a soggetto e 76 "dal vero") ai 383 del 1908 (267 a soggetto, 116 "dal vero"<sup>151</sup>): un incremento difficilmente sostenibile, anche a fronte di un costante aumento degli spettatori e di un'accelerazione notevole da parte delle Case italiane nell'esportazione all'estero.

---

<sup>151</sup> I dati sul numero dei film sono ricavati da A. Bernardini (a cura di), *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto. 1905 – 1931*, Vol. I, Roma, Edizioni A.N.I.C.A., 1991.

All'*exploit* quantitativo, tra l'altro, non è corrisposto un parallelo miglioramento qualitativo. Nonostante il decisivo apporto del personale artistico reclutato in Francia e la rapida affermazione di alcuni realizzatori italiani dalle indubbie capacità (come Mario Caserini ed Egidio Rossi alla Cines o Luigi Maggi all'Ambrosio) nei cataloghi delle Case italiane accanto ad alcuni titoli di eccellenza - per lo più riferibili a film storici in costume e o a drammi sentimentali - sono annoverati film di media o addirittura scarsa caratura, che non incontrano più i gusti di un pubblico, ormai avvezzo agli elevati *standard* qualitativi delle migliori produzioni estere, *in primis* della Pathé Frères.

A supporto della perfetta organizzazione industriale la società francese può contare su un'efficiente struttura specificatamente dedicata all'ideazione del prodotto, che si occupa delle fasi progettuali e realizzative dei film secondo una rigorosa programmazione: dal 1905 infatti Charles Pathé, coadiuvato da Ferdinand Zecca, ha approntato un sistema di distinte unità produttive, ognuna delle quali fa capo ad un singolo realizzatore specializzato in un determinato genere: secondo questo criterio Lucien Nonguet si dedica principalmente alle ricostruzioni storiche e alle "attualità", Gaston Velle alle *féeries* e ai film a trucchi, Georges Hatot alle scene comiche e ad inseguimento; Albert Cappellani ai drammi sentimentali; lo stesso Ferdinand Zecca si occupa in particolar modo della realizzazione dei film tratti dai melodrammi naturalisti o d'appendice, sconfinando in qualche occasione nel genere comico<sup>152</sup>. Anche per quanto riguarda la scelta dei generi da proporre lo *staff* dirigenziale della Pathé si rivela particolarmente oculato e, proprio in questi anni, tra il 1906 e il 1907, la Casa francese si impegna in un profondo rinnovamento in merito alle tipologie dei soggetti da adottare: se da un lato viene drasticamente ridotto il numero delle

---

<sup>152</sup> Riguardo al sistema delle unità produttive adottato dalla Pathé si veda, tra gli altri, R. Abel, *The ciné goes to town. French cinema. 1896 - 1914*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 68 e C. Musser, *L'industrie du cinéma en France et aux États Unis entre 1900 et 1920: l'évolution du mode de production*, in P.J. Benghozi, C. Delage (a cura di), *Une histoire économique du cinéma français - Regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 67-68.

*féeries* e delle “attualità”, dall’altro, in linea con l’evoluzione dei gusti del pubblico dell’epoca, viene incrementata la produzione nel genere comico e in quello drammatico<sup>153</sup>.

Anche in Italia, come nel resto del mondo, il modello Pathé è senza dubbio vincente: nel 1907 dei 156 titoli importati dall’estero ben 136 recano il marchio della Casa di Vincennes<sup>154</sup>.

La difficoltà di stare al passo con le migliori produzioni straniere dal punto di vista della qualità delle proposte è, non a caso, segnalata come una delle maggiori cause della crisi del 1908 da Roberto Troncone, veterano della cinematografia partenopea, che dalle pagine della rivista “Café-Chantant e la Rivista Fono-cinematografica”, in risposta e a sostegno delle tesi di Raffaele Mazza, tuona contro la qualità scadente di parte della produzione italiana:

Se alla crisi si vuol dare la colpa della sovrapproduzione, di grazia, ci indichino i Signori editori, la produzione esuberante che essi vogliono ostentare.

Sovrapproduzione? ma sovrapproduzione a loro modo di vedere; essi, forse, vogliono intendere che non riescono a vendere tutto ciò che producono, buono o cattivo che sia? E allora se così è, permettete che dicessi, che nel caso specifico non si tratta di crisi, ma semplicemente dell’istradamento sulla buona via dell’arte cinematografica.

Il numero piuttosto rilevante di case produttrici, ha messo in condizioni i consumatori di potersi permettere il lusso di poter

---

<sup>153</sup> Nel 1906 più del 50% della produzione Pathé è incentrata sul genere comico; il 20% dei film realizzati sono drammatici; il 14 % *féeries* e film a trucchi, il 10% “attualità”.

<sup>154</sup> Oltre ai film Pathé, nel 1907 vengono importati in Italia 15 titoli di film della Gaumont, 3 della Vitagraph e 2 della Nordisk.

scartare una parte di pellicole inconcludenti, mentre prima per la deficienza della produzione e per le invadenti esigenze del mercato, erano obbligati pigliar tutto ciò che compariva, e ciò tornava gradito alle case produttrici che sapevano precedentemente di aver venduto un numero determinato di copie, pure essendo quel soggetto un insulto all'arte ed alla tecnica, o una qualsiasi bestialità, e pure oggi in molti casi i consumatori sono ancora obbligati dover comperare certi lavori di nome dai produttori saccheggianti e dati ad eseguire a marionette di carne più che ad artisti. Tutto questo è anche riprovevole da parte dei compratori, i quali, dovrebbero nel modo più assoluto respingere certe proiezioni come sopra, e non farsi attirare dal titolo, ed essere complici con la casa produttrice a turlupinare il pubblico<sup>155</sup>.

Troncone chiama in causa le carenze dei soggetti utilizzati, l'incapacità di molti *metteurs en scène*, l'inadeguatezza di certi presunti attori, ma anche la scarsa professionalità, se non addirittura la malafede, di distributori ed esercenti.

La disorganizzata distribuzione dei film è certamente uno dei problemi della cinematografia italiana dei primi anni: dopo il 1908, in seguito alla decisione della Pathé di passare dal sistema della vendita a quello del noleggio, la situazione si fa ancora più caotica. Le case di produzione italiane vendono direttamente agli esercenti, ma, allo stesso tempo, anche ai commercianti di film; in alcuni casi le società maggiori hanno concessionari, i quali però inevitabilmente subiscono la concorrenza dei venditori autonomi che hanno acquisito gli stessi film direttamente dalla Casa madre. Esiste inoltre un fiorente

---

<sup>155</sup> R. Troncone, *Lettera aperta al ragioniere Raffaele Mazza*, "Cafè-Chantant e la Rivista Fono-cinematografica", 20 maggio 1909, a. III, n.62, p. 7.

mercato di film usati di seconda e terza mano, che alimenta copiosamente le sale periferiche e di provincia a spese dei produttori, irrimediabilmente esclusi da questi circuiti minori.

Nell'ennesimo articolo a commento della crisi in atto, la gravità del problema viene evidenziata da una voce che diventerà autorevole nel settore della distribuzione, Gustavo Lombardo.

In questa situazione è assolutamente impossibile continuare: industria e commercio di films debbono essere governati come qualunque altra industria e commercio e bisogna fondare, in mancanza, enti seri e commerciali che dirigano e sfruttino questa nuova fonte di esplicazione di attività commerciale.

Manca ancora a questa industria una veste seria e commerciale e fin quando l'epurazione naturale non avverrà e non sarà delineata la visione a cui si dovrà arrivare e finché non sarà disciplinato il maneggio economico commerciale di essa industria l'anarchia resterà la sovrana dell'ambiente.

La maggior parte de' cinematografisti si può paragonare a donnicciole isteriche e morbose e se si vuol dare a questo commercio una linea che lo elevi e lo metta a livello della sua natura bisogna spazzar via questa plebaglia analfabeta e fangosa, i cui capitani, i cui *gros Bonnets* vengono dalla giostra a due soldi, da' serragli di belve, dal ciarlatanesimo di piazza<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> G. Lombardo, *La crisi cinematografica*, "Lux", aprile 1909, a. I, n. 4, pp. 1-2.

Le severe critiche che, a partire dalla primavera del 1909, i commentatori riservano al movimento cinematografico italiano nel suo complesso sono giustificate da un certificato arretramento della produzione italiana che nel 1908 ha registrato un vistoso calo del giro di affari. Il fenomeno ha coinvolto tutte le Case, ma evidentemente lo stato di generale sofferenza del comparto si è rivelato più grave per le società meno attrezzate e per quelle di recente costituzione.

A Milano l'attività della Adolfo Croce & C., dopo un promettente avvio, diminuisce sensibilmente: i titolari, Adolfo Croce e Paul Smidt, al fine di reperire nuovi finanziamenti, tentano di trasformare in anonima la società. L'operazione non andrà in porto e la Casa milanese uscirà ulteriormente ridimensionata dalla crisi, fino ad arrivare al fallimento nel 1911<sup>157</sup>.

Non meno grave la situazione della S.A.F.F.I. – Comerio, che, nonostante i proclami trionfalistici, già alla fine del 1908 registra una preoccupante situazione finanziaria, di cui si tratterà nel dettaglio nei capitoli a seguire.

Nello stesso periodo a Roma un'altra piccola società di recente costituzione, l'Anonima Pineschi, versa in analoghe condizioni, tanto da essere rilevata da un gruppo di industriali della Capitale, guidati da Giuseppe Scotti, da Ettore Calzone e da Giuseppe Villa. Nel luglio del 1909, i fondatori - i fratelli Azeglio e Lamberto Pineschi – vengono definitivamente allontanati e la società cambia il nome in Latium Film.

Non migliore è la situazione dell'Aquila Films di Camillo Ottolenghi, costretto a richiedere ulteriori finanziamenti all'avv. Lino Pugliese, già socio della Casa torinese, che di fatto assume il controllo della società.

Il consistente calo nelle vendite e la conseguente crisi finanziaria che colpisce il comparto non risparmi le aziende *leader* nel settore: alla Cines il flusso di liquidità garantito, seppur

---

<sup>157</sup> Bernardini II, p.165.

a caro prezzo, ad Adolfo Pouchain dal Banco di Roma di Ernesto Pacelli si rivela insufficiente per risollevare l'azienda da un progressivo indebolimento, i cui segnali già risultano evidenti dalla pubblicazione del deludente bilancio del 1908, che registra l'esiguo utile di 28.949 lire (a fronte di un saldo attivo di 411.272 lire nell'anno precedente). Gli esiti della crisi si concretizzano nel 1909, che per la Cines si concluderà con un disastroso passivo di 301.702 lire<sup>158</sup>, un risultato talmente preoccupante da giustificare una radicale ristrutturazione dei vertici societari che puntualmente viene posta in atto, con l'assunzione dei pieni poteri da parte di Ernesto Pacelli e la definitiva esclusione di Pouchain dalle scelte aziendali.

Molto meno acuti sono i riverberi della crisi per l'Ambrosio che nel 1908 vanta un utile non trascendentale (46.000 lire), ma comunque superiore a quello registrato nello stesso anno della principale concorrente romana, che - è bene sottolinearlo - dispone di un capitale sociale molto più consistente (3.000.000 di lire per la Cines contro le 700.000 lire dell'Ambrosio). Nonostante l'irreperibilità dei dati sul bilancio 1909 della Casa torinese, dalle informazioni tratte dalla stampa d'epoca, l'Ambrosio sembra essere la società italiana che meglio assorbe l'urto della recessione; nonostante questo, la dirigenza non manca di reperire risorse aggiuntive per far fronte alla grave crisi congiunturale, cedendo, nel 1909, la proprietà della sala Ambrosio Biograph.

Parzialmente positivo anche il bilancio dell'Itala, che del resto, proprio nel 1908, è oggetto di profonda e proficua riorganizzazione societaria, evidentemente approntata tenendo conto della situazione di generale difficoltà in cui versa il mercato.

La problematica situazione del comparto produttivo si ripercuote non meno gravemente sul settore della distribuzione e del commercio dei film: tra il 1908 e il 1909, come previsto da Lombardo nel suo articolo, molte imprese del ramo, come ad esempio la Film italiana di

---

<sup>158</sup> R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, op. cit., p.26..



Carlo Frascari & C. o la Unione Cinematografica Italiana, chiudono i propri bilanci con forti passivi o, addirittura, sono costrette al fallimento: è il caso dell'Univers Film di Ettore Colombo e dell'accomandita L. Rigotti e C. Alcune società di distribuzione della prima ora, come la The Anglo-Italian Commerce Co., la Società Italiana del Cinematofono si dileguano senza lasciare traccia<sup>159</sup>.

Anche l'attività di esercizio sconta gravi perdite: d'altronde la crisi che in quegli anni coinvolge la produzione cinematografica e, di conseguenza, il settore della distribuzione, pur caratterizzata dalle disfunzioni e anomalie che contraddistinguono specificatamente l'industria cinematografica, è essenzialmente dovuta ad un brusco e generalizzato calo dei consumi che certo non risparmia il comparto cinematografico, ma che compromette altrettanto gravemente l'andamento di tutte le altre attività industriali e commerciali italiane e non solo. La sensibile diminuzione negli acquisti che si registra in tutto il mondo tra il 1908 e il 1909 è la conseguenza della devastante crisi economica che sconvolge i mercati internazionali a partire dal 1907 e che andrà ad incidere in maniera rilevante sul reddito dei consumatori. L'origine del fenomeno recessivo è di natura finanziaria: il susseguirsi di operazioni speculative presso la Borsa di New York pone il sistema bancario statunitense in grave sofferenza. Nell'ottobre del 1907 l'ennesimo tentativo di spingere al rialzo le azioni di uno dei maggiori produttori di rame degli Stati Uniti, la United Copper Company, è causa del fallimento di uno dei colossi della finanza americana, la Knickerbrocker Trust Company. Il collasso dell'istituto finanziario innesca il panico tra gli investitori e causa perdite colossali alle maggiori banche americane e ai mercati azionari<sup>160</sup>. La crisi, che passerà agli annali della storia economica come *The Perfect Storm*, contagia i settori produttivi per l'innalzamento dei costi delle materie prime e il forte ribasso dei titoli

---

<sup>159</sup> Bernardini II, p. 170.

<sup>160</sup> L'indice azionario di Wall Street, nel solo mese di ottobre del 1907, perde il 37 % del suo valore, mentre l'anno si chiuderà con un arretramento della produzione industriale statunitense dell'11%. Sulla crisi finanziaria del 1907 in USA si veda R. Bruner – S. Carr, *The panic of 1907: lesson learned from the market's Perfect Storm*, Hoboken (N.Y.), John Wiley & Sons, 2007.

azionari che si verifica nelle Borse di tutto il mondo: Italia e Germania saranno i paesi europei più colpiti con consistenti perditi nei rispettivi mercati finanziari e con un considerevole aumento del tasso di disoccupazione<sup>161</sup>.

La crisi borsistica si rivela particolarmente grave in Italia; infatti il rapido sviluppo del movimento industriale italiano di inizio Novecento è stato fortemente condizionato dalle operazioni finanziarie che le banche “miste” hanno messo in atto a sostegno delle attività produttive, rendendosi disponibili al “collocamento delle cospicue e continue emissioni azionarie che nel volgere di pochi anni dettero una fisionomia nuova al mercato italiano dei valori mobiliari, sino ad allora caratterizzato dalla assoluta preponderanza dei titoli di Stato o garantiti dallo Stato”<sup>162</sup>.

Come già precedentemente accennato, l'industria italiana di quegli anni - se si escludono quei settori considerati strategici e quindi direttamente sostenuti dallo Stato - si regge essenzialmente sul supporto e sulla mediazione delle banche, che, se da un lato garantiscono alle attività industriali un consistente flusso di capitale attraverso gli investimenti finanziari, dall'altro espongono gli apparati produttivi, spesso dipendenti dai capitali provenienti dal mercato azionario, alle pericolose oscillazioni borsistiche.

La crisi finanziaria del 1907 che si abbatte sull'Italia paradossalmente si rivela di particolare gravità per le industrie più dinamiche e remunerative, che sono state in grado di attrarre più di altre le sottoscrizioni azionarie. Come sostiene lo storico dell'industria Rosario Romeo, la recessione colpirà i settori più in crescita e, per molti comparti industriali, avrà ripercussioni durature:

«Le azioni della Fiat, già allora massima impresa nel settore automobilistico, da un valore nominale di 25 lire erano giunte a una

---

<sup>161</sup> Sulle conseguenze in Italia della crisi del 1907 si veda, tra gli altri, F. Bonelli, *La crisi del 1907. Una tappa dello sviluppo industriale italiano*, Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 1971.

<sup>162</sup> F. Bonelli, *La crisi del 1907. Una tappa dello sviluppo industriale italiano*, op. cit. p.18.

quotazione massima di 1885, cioè a più di 75 volte il valore nominale. Nel 1906 questa azienda, con un capitale di due milioni, aveva realizzato 5.300.000 lire di utili, e distribuito dividendi del 35%. Nella produzione cotoniera, il numero dei fusi era aumentato, fra il 1900 e il 1908, del 106%, quando in Germania era aumentato del 23%, in Belgio del 26% e del 41% negli Stati Uniti. Gli orari già lunghissimi di lavoro erano stati prolungati con l'adozione del sistema a più squadre, specie nell'industria cotoniera, la cui manodopera era cresciuta a oltre 200.000 unità. Il crollo fu tanto più precipitoso. Le azioni della Fiat, che nel gennaio 1907 erano ancora quotate a 445 lire, nel settembre valevano appena 17. Fra giugno e luglio il valore del capitale azionario delle società automobilistiche scese da 73 a meno di 50 milioni e gli utili diedero risultati negativi fino al 1910. Il prezzo dei filati di cotone era precipitato da lire 2,50 a lire 1,65; mentre la differenza tra il costo della materia prima e il prezzo di vendita, che era di 85 centesimi al kg. prima della crisi, scendeva dopo ad appena 40 centesimi. Fatti del genere si possono registrare per tutte le principali branche della nostra economia. Si tratta, beninteso di una crisi mondiale: ma nel nostro paese essa ebbe conseguenze durature e si trascinò per certi aspetti fino alla vigilia della guerra mondiale, quando altrove era stata presso che interamente superata».<sup>163</sup>

A fronte di queste considerazioni non è azzardato affermare che la sofferenza patita dal movimento cinematografico italiano negli anni che seguono il 1907 è certamente minore

---

<sup>163</sup> R. Romeo, *Breve storia della grande industria in Italia*, Rocca San Casciano, Arti Grafiche Federigo Cappelli, 1961, pp. 70-71.

rispetto ad altri settori. Del resto una valutazione simile è già avanzata da Raffaele Mazza nel sopracitato articolo di “Lux”; infatti il redattore, dopo aver evidenziato i punti di criticità dell’industria cinematografica di quegli anni, non manca di sottolineare che il comparto ha comunque resistito meglio di altri settori alla congiuntura negativa:

Moltissimi si sono occupati della crisi, e tutti hanno trascurato le cause, che si connettono a tutte le industrie in generale.

Il profitto del 5-6% della speculazione cinematografica rappresenta, in confronto allo stato generale di tutte le industrie, un ottimo impiego del capitale. Le industrie siderurgiche, manifatturiere etc. hanno in questi ultimi due anni, dato risultati sconcertanti. Molte società hanno dovuto intaccare il capitale sociale per tenere fronte alle perdite, solo qualcuna ha potuto mantenere il dividendo al livello dei passati esercizi, ma *raro exceptis*<sup>164</sup>.

Le difficoltà della produzione cinematografica, rapportati al generale quadro industriale italiano, paiono dunque ridimensionate nell’analisi di Mazza. In effetti, considerando i dati relativi al 1909, il settore nel suo complesso non sembra risentire in maniera eccessiva della crisi. Nonostante le reiterate critiche rispetto all’eccessiva produzione, il numero dei film realizzati dalle Case italiane nel 1909 aumenta sensibilmente rispetto all’anno precedente, arrivando alla considerevole cifra di 510 (335 a soggetto e 175 “dal vero”) contro i 383 del 1908. Il comparto produttivo continua, tra l’altro, ad essere considerato un buon investimento visto che nel 1909 si costituiscono nuove case di produzione: la Vesuvio

---

<sup>164</sup> R. Mazza, *Depressione e crisi nelle industrie cinematografiche*, “Lux”, aprile 1909, a. I, n. 5, pp. 5-6.

Film, fondata all'inizio del 1909 dall'ex soggettista e amministratore della Cines, Augusto Turchi; la Film d'Arte Italiana, costituita a Roma nel marzo di quell'anno e di cui si tratterà dettagliatamente in seguito; la Films-Italia fondata in settembre a Torino da Giuseppe Navone<sup>165</sup>; l'Ancona - Film, specializzata in "attualità"; la Sicula Film, di proprietà del fotografo Giuseppe Gabrielli; la Lucarelli-Film dell'esercente e commerciante Raffaello Lucarelli.

Se la crisi pare non disincentivare gli investimenti nel settore industriale è anche vero che la recessione del periodo determina una drastica riorganizzazione dell'intero comparto, con ristrutturazioni radicali in ogni segmento - dall'attività produttiva fino all'esercizio - che si riveleranno decisivi per la crescita della cinematografia italiana.

Come sostiene Gustavo Lombardo dalle pagine di "Lux" la crisi è da considerarsi un'opportunità perché determina una selezione che, nel 1909, è ormai irrevocabile:

Finalmente la crisi, temuta ma affrettata, voluta ma aspettata, sta per scoppiare. Noi siamo alla vigilia di una di quelle grandi convulsioni internazionali di mercato, che determinano fatalmente o la rovina completa, generale ed irrimediabile di una industria, ovvero ne segnano la salvezza e lo sviluppo, a cui si giunge, o per un complesso di trasformazioni di indole economica oppure attraverso un processo non lento, ma brutale e fulmineo di selezione<sup>166</sup>.

Una selezione che, nel caso della Cines, prevede l'epurazione del massimo dirigente in carica, Adolfo Pouchain, la cui esclusione consentirà l'ingresso ai vertici della società di un

---

<sup>165</sup> La Films-Italia, Fabbrica Italiana di Pellicole Artistiche, è un'accomandita per azioni, con capitale di 100 mila lire e stabilimento in via Moricalvo 26. Nel gennaio del 1910, per evitare confusione con l'Itala, assumerà la denominazione Navone Film, ma resterà attiva solo per un anno. Bernardini II, p. 167.

<sup>166</sup> G. Lombardo, *La crisi cinematografica*, "Lux", marzo 1909, a.I, n. 4, p.1.

personaggio che farà la fortuna della Casa romana, il barone Alberto Fassini. Non solo, dal 1909, il rapporto tra il Banco di Roma e la Cines diventa organico, con Ernesto Pacelli, già amministratore unico dell'istituto di credito, che, da questo momento in avanti, non sarà solo nominalmente presidente della casa di produzione, ma ne diventerà effettivo supervisore delle politiche aziendali e finanziarie.

Anche nell'ambito della distribuzione gli effetti della crisi si riveleranno fondamentalmente positivi e favoriranno un sostanziale rinnovamento delle pratiche commerciali e un rapido cambio generazionale tra i protagonisti del settore. Una delle figure che si impone in questa fase congiunturale è proprio Gustavo Lombardo, il quale, dopo aver rescisso il contratto che per breve tempo lo ha vincolato alla torinese Films-Italia di Giuseppe Navone, riesce ad ottenere le concessioni per la vendita a Napoli e in tutta l'Italia meridionale dei film di numerose case cinematografiche italiane ed estere. Nella Capitale si fa strada il concessionario Giovanni Monza, a capo della Cinema Unione, mentre a Milano, nello stesso periodo, si segnala la società Del Sole, Ferrari & C. di Modesto Del Sole e Mario Ferrari, che all'inizio del 1910 assumerà la rappresentanza per l'Italia della Vitagraph e dell'Eclair. Sempre nel capoluogo lombardo sono attivi nel commercio e nel noleggio Luigi Marone, co-direttore della rivista "La Cinefono" e la Mondial-Films diretta da Salvatore Bertè. A Torino fa il suo ingresso nel settore il banchiere e industriale Ferdinando Bietenholz, che si assicura la concessione per la vendita su tutto il territorio nazionale dei film della Vesuvio e della francese Le Lion. A Genova Giuseppe Bertino diventa rappresentante della Pathé Frères e nella vicina Savona si mette in luce la Ligure Films di Felice Riposi. Il mercato dell'Emilia Romagna è controllato dalla Films Emilia e dalla Ettore Marzetto e C. di Bologna<sup>167</sup>.

---

<sup>167</sup> Bernardini II, p. 171.

Il proliferare di nuove società che si dedicano alla vendita e al noleggio sta a testimoniare una discreta tenuta anche nel settore dell'esercizio, su cui sono comunque gravati, durante il periodo più acuto della crisi, le generalizzate difficoltà economiche delle classi medio-basse e il conseguente calo dei consumi. A Napoli, nel corso del 1908 cessano l'attività 7 sale, mentre Milano i cinematografi che chiudono sono 17. Particolarmente indicativo l'andamento di una tra le più importanti società di esercizio italiane, l'Excelgrafia di Torino, che nel 1909 chiuderà il bilancio con un passivo di 20.000 lire.

Bisogna comunque sottolineare che, negli anni immediatamente precedenti, il settore dell'esercizio ha conosciuto una fase di crescita abnorme, con l'apertura di cinematografi anche in locali del tutto inadeguati e con una eccessiva concentrazione di sale per quartiere. Milano, ad esempio, pur essendo una grande città, non dispone di un bacino di utenza tale da giustificare la presenza dei 90 cinematografi, quanti ne sono attivi nel capoluogo lombardo alla fine del 1907.

La vitalità che la cinematografia italiana dimostra in questo periodo estremamente problematico dal punto di vista congiunturale è confermata anche dalla massiccia partecipazione dei suoi rappresentanti all'importante congresso che si tiene a Parigi tra il 2 e il 4 febbraio del 1909<sup>168</sup> e che riunisce i maggiori produttori mondiali decisi ad affrontare la crisi in cui versa il settore a livello globale. In realtà il consesso, presieduto da Georges Méliès, è stato fortemente voluto dai maggiori produttori europei per tentare di arginare lo strapotere del potentissimo *trust* Edison, che mira al controllo assoluto del mercato statunitense. Le uniche Case europee incluse nel "cartello" americano sono la Star dello stesso Méliès e, ovviamente, la Pathé Frères. Le società italiane inviano a Parigi una nutrita delegazione di cui fanno parte: Carlo Rossi per la Cines, Camillo Ottolenghi per l'Aquila, Riccardo Bollardi e Luca Comerio per la Saffi-Comerio, l'ing.

---

<sup>168</sup> Sui dettagli della svolgimento del Congresso di Parigi si vedano, tra gli altri, Bernardini II, pp. 176-180; R.Redì, *Cinema muto italiano (1896 – 1930)*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 44-51.

Sciamengo per l'Itala, Arturo Ambrosio e Lamberto Pineschi, a cui si probabilmente si aggiunge a titolo personale, Filoteo Alberini. Il congresso, in merito alla spinosa questione delle mire monopolistiche del *trust* Edison<sup>169</sup>, si concluderà con un nulla di fatto, anche per l'ostracismo della Pathé, già inserita nel “cartello” americano e dunque niente affatto disposta a schierarsi con le Case europee escluse. Gli unici accordi scaturiti dalla riunione francese saranno sostanzialmente a favore della stessa Pathé Frères e del produttore di pellicola vergine George Eastman<sup>170</sup>. Vista l'impossibilità di intavolare, durante le giornate del congresso parigino, una qualunque trattativa per cercare di svincolarsi dal blocco del *trust* Edison che ostacola in maniera rilevante l'accesso al mercato statunitense, i rappresentanti delle Case italiane si incontrano, in una riunione organizzata a New York nello stesso mese di febbraio, con gli emissari di altre industrie cinematografiche europee escluse dal “cartello” Edison e fondano la International Projecting and Producing Company, a cui aderiscono, tra gli altri, la francese Raleigh & Robert, l'Ambrosio, la Pineschi, l'Aquila, l'Itala e la Saffi-Comerio<sup>171</sup>. Attraverso questa società e con il successivo inserimento in altri canali di distribuzioni indipendenti, come la New York Pictures Company, l'Empire Film Exchange e l'Independent Motion Picture di Carl Laemmle, le Case italiane, anche le minori, si assicureranno, negli anni a seguire, una presenza costante nel ricchissimo mercato americano.

---

<sup>169</sup> Nel dicembre 1908 si è costituita la Motion Pictures Patent Company (MPPC), un pool di case di produzione con a capo la Edison che raggruppa dieci società (la Edison, le case di produzione americane Biograph, Vitagraph, Selig, Essanay, Lubin, Kalem, le europee Pathé Frères e Star, nonché la società di importazione dello statunitense George Kleine) e punta ad un controllo monopolistico del mercato statunitense in tutti settori, dalla produzione all'esercizio. D. Bordwell - K. Thompson, *Storia del cinema e dei film. Dalle origini al 1945*, Vol. I, Milano, Il Castoro, 1998, pp.77-79.

<sup>170</sup> Tra le decisioni prese al Congresso di Parigi si segnalano gli accordi che stabiliscono: prezzi unitari per la vendita dei positivi e l'acquisto dei negativi; l'abolizione di agenti e noleggiatori legati alle Case di produzione (nel paese d'origine esse potevano costituire solo succursali o destinare alla vendita propri impiegati); l'obbligo per i produttori di vendere i loro film con la condizione per l'acquirente di restituirli alla Casa dopo quattro mesi di sfruttamento. Per garantire l'applicazione degli accordi viene costituito un comitato centrale di direzione, di cui fanno parte Bollardi della Saffi-Comerio e Ottolenghi dell'Aquila. Bernardini II, p. 179.

<sup>171</sup> La Cines non partecipa a queste iniziative, in quanto già vanta un rapporto privilegiato con uno dei partecipanti al *trust* Edison, il distributore George Kleine, che prima si incarica di organizzare una trattativa per far entrare la Casa romana nella MPPC. Fallito questo tentativo Kleine comunque garantirà un'efficiente distribuzione negli Stati Uniti alla Cinese e, in seguito, alle principali case di produzione italiane.



A ragion veduta, la crisi che agita il panorama cinematografico italiano tra il 1908 e il 1909, può essere considerata come una fisiologica fase di crescita, un passaggio obbligato che assesta un comparto industriale ancora neonato, ma già in grado di reggere alle impreviste mutazioni del mercato, di attuare traumatiche, ma provvidenziali trasformazioni strutturali, di reagire meglio di altri settori alle gravi difficoltà congiunturali del periodo. Non stupisce dunque l'appassionato attestato di fiducia - probabilmente eccessivo, certamente enfatico, ma non privo di fondamento - che, già nell'ottobre del 1909, il giornalista Alfredo Centofanti riserva al redivivo panorama cinematografico italiano:

In ogni modo, se si poteva fino a ieri dirsi che in Italia mancava un'industria cinematografica vera, che i cinematografisti italiani non conoscevano alcun spirito di associazione e di organizzazione, e che l'arte del cinematografo qui da noi non esisteva affatto, oggi le cose finalmente sono cambiate, anzi (argomento di soddisfazione legittima questa!) noi stiamo per avviarci all'avanguardia delle altre nazioni, quasi senza saperlo e quasi senza avvedercene. [...] La tesi di massima, riconosciuta ed ammessa oggi, di una produzione unicamente italiana è forse per momento insostenibile, pur tuttavia bisogna notare come il criterio fondamentale che guida le nostre fabbriche contenga tali attribuzioni e tali attitudini da lasciar adito ad una larga speranza di immediati successi. [...] Si rifletta altresì che lo spirito d'indagine da noi non manca, che questo anzi rispecchia l'animo nostro e stabilisce il naturale equilibrio e la valida garanzia delle nostre aziende, si rifletta ancora che la lunga esperienza d'una cattiva

teoria ha additato una pratica positiva e più sicura, e si vedrà che lo spirito di espansione che oggi ci anima, nel complesso dei problemi che urgono e dei più disparati provvedimenti escogitati, contiene le ragioni non ambiziose di uomini che vogliono ad ogni costo la vittoria italiana e il bene dell'arte cinematografica<sup>172</sup>.

---

<sup>172</sup> A. Centofanti, *Primi bagliori della cinematografia italiana (Gli apostoli della gloria)*, "Lux", 9 ottobre 1909, a. I, n. 80, p. 10

## Capitolo 3

### Un progetto europeo: una casa di produzione italo-francese a Milano

#### 3.1 *Archivio Visconti di Modrone: i materiali inediti*

Il rinvenimento di materiali inediti è stato uno degli obiettivi primari fissati al momento di avviare gli studi inerenti alle tematiche oggetto della tesi. A tal fine le prime fasi della ricerca si sono concentrate essenzialmente sulle indagini documentali, selezionando quei fondi archivistici che non fossero esplicitamente riconducibili alla storia del cinema e che, per questa ragione, avrebbero potuto contenere informazioni e materiali non ancora presi in considerazione dalla letteratura esistente in materia.

Tra gli archivi individuati, uno dei primi ad essere ispezionato è stato l'Archivio della famiglia Visconti di Modrone, che conserva una monumentale raccolta di documenti - ufficiali e personali - riguardanti la storia del nobile casato milanese. La scelta è stata motivata dal fatto che uno dei membri della famiglia Visconti di Modrone, Giovanni, ebbe un ruolo rilevante nella fondazione e nella conduzione della Milano Films, casa di produzione di grande rilievo, attiva fin dagli anni Dieci. Inoltre, dato che uno dei temi fondamentali presi in considerazione dall'oggetto della tesi era il contesto industriale ed economico in cui si colloca la produzione cinematografica italiana dei primi anni, la ricostruzione della vicenda dei Visconti di Modrone avrebbe potuto fornire elementi utili, in quanto la famiglia in questione, oltre ad avere avuto un ruolo determinante nella vita artistica e culturale di Milano nel periodo considerato dalla ricerca, risulta particolarmente attiva in alcuni settori industriali d'avanguardia fin dalla seconda metà del XIX secolo,.

L'Archivio Visconti di Modrone, conservato dall'Associazione Culturale Duca Marcello Visconti di Modrone per lo Studio della Storia dell'Industria presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano a titolo di deposito temporaneo<sup>1</sup>, raccoglie un nucleo consistente di documenti che riguardano la storia della famiglia dal XV al XX secolo.

L'archivio è suddiviso in sezioni e presenta un primo *corpus* documentale "famigliare" dinastico, organizzato secondo i titoli ricorrenti nella struttura degli archivi gentilizi lombardi (Araldica, Censi e redditi, Culto, Eredità, Feudi, Fondi e case, Manoscritti, ecc.), nonché diversi fondi nominali, ognuno dei quali è intestato a un singolo membro della famiglia, di cui si riporta ampia documentazione pubblica e privata a partire dalla metà dell'Ottocento. All'interno del complesso archivistico sono poi individuabili separatamente altre raccolte di documenti riguardanti specifiche attività industriali e culturali condotte dalla famiglia Visconti.

Di particolare interesse per l'esito della ricerca si sono rivelati i fondi relativi:

- allo Stabilimento Visconti di Modrone di Vaprio d'Adda (poi Velluti Visconti-Velvis), opificio rilevato nel 1865 dai Visconti e che costituirà la principale attività industriale della famiglia.
- alla conduzione del Teatro alla Scala di Milano, gestito tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, prima da Guido Visconti di Modrone, poi dal figlio Uberto.
- alle carte personali di Uberto e, soprattutto, del conte Giovanni Visconti di Modrone.

Tra le buste relative alle vicende personali e alle attività imprenditoriali di Giovanni di Modrone sono stati individuati alcuni faldoni (almeno una ventina) in cui è stato possibile rintracciare ampia documentazione inerente alla sua vita privata e alle imprese industriali in cui il conte ebbe partecipazioni, tra cui la Milano Films. Riguardo allo specifico

---

DOC.<sup>1</sup> G. Fumi (a cura di), *Guida all'archivio Visconti di Modrone*, Associazione culturale duca Marcello Visconti di Modrone per lo studio della storia dell'industria, I edizione: novembre 1997.

argomento della ricerca, quattro buste sono interamente dedicate all'attività del conte Giovanni Visconti di Modrone in campo cinematografico, prima e durante la conduzione della casa di produzione milanese.

L'indagine presso l'Archivio e la successiva elaborazione dei materiali rinvenuti ha richiesto circa un anno di lavoro; l'impegno si è rivelato particolarmente gravoso dato che gran parte della documentazione conservata è manoscritta e dunque ha necessitato di una inevitabile e complessa opera di decifrazione. I materiali di maggior interesse sono stati fotografati quindi digitalizzati in modo da poter disporre della riproduzione dei documenti originali. Una volta effettuata la decifrazione dei documenti, si è proceduto alla trascrizione dei testi e all'organizzazione degli stessi secondo parametri di ordine tematico e cronologico. A consuntivo, la ricerca ha portato all'individuazione di un *corpus* di circa 600 documenti che hanno rappresentato un apporto considerevole per l'analisi dei temi presi in considerazione dalla tesi.

In particolare tra le carte dell'Archivio Visconti è stata rintracciata amplissima e varia documentazione inedita riguardante l'impegno in ambito cinematografico del Conte Giovanni Visconti di Modrone e, più in generale, il coinvolgimento nelle attività industriali inerenti alla cinematografia di alcune personalità di spicco della cultura e dell'imprenditoria lombarda tra il 1908 e il 1914.

Dall'analisi dei documenti è stato possibile ricostruire un quadro esaustivo delle motivazioni che spingono industriali e uomini di affari di diversa estrazione culturale e professionale ad avventurarsi in un settore innovativo e dalle incerte prospettive come è da ritenersi il comparto cinematografico ai primi del Novecento. La consultazione di questi carteggi ha consentito di verificare la dimensione internazionale che caratterizza il *business* cinematografico fin dalle origini, nonché di conoscere nel dettaglio le varie fasi preliminari che precedono la costituzione di una società cinematografica ai primi del Novecento, a

partire dalle accurate indagini di mercato fino al reperimento dei fondi necessari e al reclutamento degli investitori. Una parte consistente dei materiali presi in esame è interamente dedicata al tentativo da parte del conte Visconti di Modrone e di alcuni industriali e aristocratici milanesi di fondare nel 1908 una casa di produzione consociata alla Théophile Pathé, industria cinematografica francese a sua volta collegata alla Pathé Frères, operazione fino ad oggi del tutto sconosciuta e di grande interesse, anche perché la società si sarebbe dovuta specializzare nell'esclusiva produzione di film derivati da soggetti tratti dal teatro e dalla letteratura, prerogativa questa che sarà poi alla base della fondazione della Film d'Arte Italiana un anno più tardi.

Altra consistente documentazione, anche in questo caso ad oggi inedita, riguarda la complessa operazione che anticipa la fondazione della Milano Films: nelle carte personali di Giovanni Visconti di Modrone è infatti depositata una fittissima corrispondenza tra l'amministratore del conte, il ragionier Carlo Marelli, il conte Gaetano Venino, futuro presidente della Milano Films, e Riccardo Bollardi, amministratore della S.A.F.F.I. – Comerio, da cui è possibile ricostruire nel dettaglio l'intricata vicenda che si concluderà con l'acquisizione della società fondata di Luca Comerio da parte di Giovanni Visconte di Modrone e di un gruppo di personaggi eccellenti dell'aristocrazia e dell'imprenditoria lombarda. Di non minore importanza i documenti rinvenuti relativi alla gestione degli stabilimenti della Milano Films, attraverso i quali è stato possibile rintracciare utili informazioni sull'organizzazione del lavoro, sulle strutture e macchinari utilizzati, sul personale tecnico e artistico impiegato, sui costi degli impianti e delle lavorazioni. In ultimo le ricognizioni presso l'Archivio Visconti di Modrone ha consentito di reperire una ingentissima documentazione inerente alle vicende societarie della casa di produzione milanese tra il 1910 e il 1917: particolarmente significativi i materiali relativi ai bilanci e alle comunicazioni societarie della casa di produzione, attraverso i quali si è potuto

ricostruire un quadro preciso delle variazioni dell'organigramma dirigenziale e dell'andamento finanziario della società nel periodo suddetto. La specifica sezione documentale è di notevole rilevanza, in quanto, oltre agli atti pubblici riguardanti la situazione patrimoniale e finanziaria della società, include un numero notevole di comunicazioni ufficioso e private tra soci e membri del consiglio di amministrazione da cui si deducono le reali condizioni economiche della società, che nelle dichiarazioni ufficiali risultano regolarmente falsate per esigenze di bilancio. Sempre nella medesima sezione è depositata una serie di documenti riservati riguardanti le intricate lotte di potere che si verificano all'interno del CdA della Milano Films tra il 1911 e il 1914: di particolare rilievo il carteggio relativo ad una vertenza legale intentata da un socio, Carlo Colombo, che chiama in giudizio il gruppo di maggioranza del consiglio di amministrazione per aver fraudolentemente acquisito il controllo della società.

In definitiva è stato possibile, attraverso lo studio di questi materiali, ridefinire in alcuni passaggi cruciali la storia dei primi anni di attività della Milano Films e di mettere in luce al riguardo elementi e circostanze fino ad oggi del tutto ignoti attraverso documentazione inedita e di prima mano<sup>2</sup>.

La rilevanza e soprattutto l'attendibilità dei dati rinvenuti sono certificati dall'autorevolezza e dalla competenza di colui che li ha redatti e archiviati: il ragioniere Carlo Marelli.

Carlo Marelli è l'amministratore delegato alla gestione del patrimonio personale di Giovanni Visconti di Modrone. Uomo di fiducia dei Visconti già alla metà dell'Ottocento.

---

<sup>2</sup> L'indagine nell'archivio Visconti ha portato, tra l'altro, al rinvenimento di materiali inediti di estremo interesse riguardanti la storia della cinematografia francese. È stato rintracciato, ad esempio, un opuscolo ufficiale distribuito nel 1908 dalla casa di produzione transalpina Film d'Art, di cui nemmeno in Francia si aveva notizia e che si è rivelato - a detta dei maggiori storici del cinema d'oltralpe - come il più antico documento deliberato dalla Film d'Art ad oggi esistente. Degno di segnalazione è anche il ritrovamento di un programma di sala della Salle Charras, storico cinematografo parigino in cui venivano proiettate le pellicole prodotte dalla Film d'Art. La *brochure*, perfettamente conservata, risale all'inizio del 1909 e riporta i titoli, le trame e alcune fotografie di scena dei film in programmazione nel cinema francese a partire dal 5 febbraio di quell'anno.

Marelli inizia la sua carriera professionale all'interno del cotonificio di Vaprio d'Adda: viene assunto in qualità di impiegato contabile il 5 novembre 1860 nello stabilimento di proprietà del conte Giuseppe Archinto. Nel 1865, quando l'attività industriale viene rilevata dal Duca Raimondo Visconti di Modrone, Marelli mantiene il suo posto di impiegato nel settore contabile, ma già alla metà degli anni Settanta dell'Ottocento il ragioniere rivestirà un ruolo di primo piano nell'organigramma dirigenziale dell'azienda: infatti, nel 1872, Carlo Marelli, con Carlo Isella e Pietro Bracco, riceve dal Duca Raimondo "il mandato collettivo per tutti gli affari dell'esercizio commerciale e industriale dello Stabilimento di Vaprio"<sup>3</sup>.

Almeno fino al 1902 Marelli ricoprirà la carica di procuratore dei Visconti di Modrone nella gestione delle attività industriali nel settore tessile, un ruolo di notevole impegno e responsabilità<sup>4</sup>, visto che la famiglia milanese nel corso degli anni ha assunto la proprietà di tre stabilimenti: infatti all'opificio di Vaprio d'Adda, si sono aggiunti quelli di Somma Lombardo e S. Vittore Olona.

La funzione di Marelli all'interno degli stabilimenti Visconti è bivalente: da un lato il ragioniere si occupa della gestione amministrativa dell'azienda, dall'altro ha potere decisionale anche sull'organizzazione degli opifici e sulle strategie industriali. La questione non è di poco conto se si valuta il ruolo determinante assunto da Marelli nel momento in cui il conte Giovanni Visconte di Modrone - di cui è amministratore personale, nonché uomo di fiducia - deciderà di avviare un'attività in campo cinematografico. Infatti il conte non solo affiderà al ragioniere il compito di sondare le potenzialità del settore e poi di condurre in prima persona le estenuanti trattative che si concluderanno con la fondazione della Milano Films, ma, una volta costituita la società

---

<sup>3</sup> D. Riva, *I velluti dell'Adda. Un caso pionieristico manifatturiero in Lombardia. Il cotonificio Visconti di Modrone di Vaprio d'Adda (1839-1989)*, Milano, Edizioni dell'Economia, 1990, p. 86.

<sup>4</sup> In qualità di procuratore nel 1902 Carlo Marelli percepisce il ragguardevole stipendio annuo di 6000 lire con una gratificazione di 500 lire. Ivi, p. 119.



cinematografica, assegnerà a Marelli un duplice ruolo all'interno della casa di produzione, coinvolgendolo non solo nella gestione economica, con la nomina a sindaco effettivo, ma anche nella conduzione operativa dell'azienda, conferendogli l'incarico di curatore esecutivo della ristrutturazione e della riorganizzazione degli stabilimenti acquisiti dalla Luca Comerio & C.

Le competenze plurime e l'alto livello professionale di Marelli avvalorano ancora di più le numerose e puntuali riflessioni ed analisi scritte di suo pugno al riguardo della genesi e poi dell'attività della Milano Films che si ritrovano nei carteggi acquisiti presso l'archivio Visconti di Modrone; d'altra parte la centralità che il personaggio ha avuto nelle vicende della casa di produzione milanese, non possono che confermare la rilevanza dei documenti e della corrispondenza a lui destinati, i quali, allo stesso modo, costituiscono una parte considerevole dei materiali consultati.

Oltre all'ingente quantità di materiali direttamente riferibili all'attività cinematografica di Giovanni Visconti di Modrone e di Carlo Marelli, durante l'indagine condotta presso l'Archivio Visconti è stata rintracciata ampia documentazione relativa agli investimenti in campo finanziario del Conte Giovanni che si concentrano quasi esclusivamente in comparti e settori connessi all'innovazione tecnologica più avanzata, circostanza che, in un certo senso, sembra ribadire la sintonia percepita all'epoca tra la produzione cinematografica e le attività industriali considerate d'avanguardia.

Del resto la vocazione industriale e la passione per le più moderne attività produttive è certamente un tratto distintivo della famiglia Visconti di Modrone, che ha acquisito un ruolo centrale nel panorama economico italiano fin dalla metà dell'Ottocento

### 3.2 I Visconti di Modrone: una dinastia tra arte e industria

I Visconti di Modrone<sup>5</sup> discendono in linea diretta dai Visconti, famiglia milanese che ha come capostipiti Vercellino Visconti, figlio di Uberto, fratello di Matteo I, signore di Milano. La famiglia Visconti detiene il potere sulla signoria milanese, con alcuni periodi di interregno, dal 1287 sino al 1447. Capostipite della famiglia Visconti di Modrone è Uberto Visconti detto Picco, podestà di Vercelli nel 1290 e di Como nel 1292.

Notizie dettagliate sul blasone della famiglia sono disponibili a partire dall'età rinascimentale: nel 1511 il nome di Antonio Visconti appare in un atto notarile con il titolo di Conte, mentre nel 1541, in un diploma redatto per ordine dell'imperatore Carlo V, Giovanni Battista Visconti, viene menzionato come Conte di Lonate Pozzolo.

Già in quest'epoca i Visconti hanno un ruolo politico e sociale rilevante: Guido Visconti è governatore di Genova sotto Galeazzo Maria Sforza; Giovanni Battista viene nominato ambasciatore di Milano presso Carlo V nel 1541. Altri membri della famiglia fanno parte del Consiglio dei Decurioni e del Collegio dei Giureconsulti di Milano sotto la dominazione spagnola.

Alla fine del 1600 i Visconti Conti di Lonate sono insigniti anche del titolo di Marchesi, a seguito dell'unione matrimoniale, avvenuta nel 1683, tra Nicolò Maria Visconti e Teresa Modrone Pirovano, la quale, oltre al marchesato, porterà in dote alla casata Visconti vaste proprietà appartenute alla sua famiglia. Diretta conseguenza del matrimonio è anche la modifica della denominazione onomastica del casato, che da quel momento in poi sarà Visconti di Modrone.

---

<sup>5</sup> Notizie sommarie sulla famiglia sono rintracciabili in: <http://www.treccani.it/enciclopedia/visconti-di-modrone/>. Ulteriori indicazioni sono reperibili nel testo: R. Cordani (a cura di), *Milano - Le grandi famiglie. Nobiltà e borghesia. Le radici del carattere milanese e lombardo*, Edizioni CELIP, Milano, 2008.

Nel 1813 la famiglia ottiene la concessione del titolo ducale; in quel periodo infatti, per volere di Napoleone Bonaparte, lo Statuto Costituzionale del Regno d'Italia prevede la possibilità di assegnare titoli nobiliari di nuova nomina. I Visconti non sono i soli ad accampare tale pretesa: nello stesso periodo, infatti, saranno elevate a rango ducale anche le famiglie lombarde dei Melzi, dei Serbelloni e dei Litta.

Il primo membro della famiglia Visconti a fregiarsi del nuovo titolo è il Duca Carlo Visconti di Modrone. La ducea viene confermata dall'Imperatore Francesco I d'Austria, nuovo sovrano della Lombardia a seguito della caduta di Napoleone. Nel 1863, privo di discendenza diretta, muore il Duca Carlo e, di conseguenza, i titoli e le proprietà vengono trasferiti a Uberto cugino di secondo grado. Uberto è sposato la marchesa Giovanna di Gropallo, discendente di una nobile casata genovese. Uberto e Giovanna avranno cinque figli maschi, il duca Raimondo, primogenito, e i conti Guido, Luigi, Carlo e Gaetano.

Il conte Guido Visconti di Modrone sarà a sua volta padre di quattro figli maschi: Uberto, Giovanni, il futuro fondatore della Milano Films, Giuseppe e Guido Carlo.

I Visconti di Modrone alla metà dell'Ottocento sono una delle famiglie lombarde più influenti e facoltose: proprietari di un immenso patrimonio immobiliare e terriero, aumentano le loro risorse e i loro potere, diventando tra i protagonisti della fase pionieristica dell'industrializzazione italiana.

È il duca Raimondo ad avviare l'attività industriale dei Visconti di Modrone, quando, alla fine del 1865, tramite il Consorzio dei Creditori del fallito Stabilimento Nazionale Archinto, acquista all'asta per l'ingente cifra di 1.600.000 lire il cotonificio Vaprio d'Adda. L'acquisizione si perfeziona in un momento particolarmente propizio per gli acquirenti: infatti l'Italia sta vivendo un periodo di generale ripresa economica e l'industria cotoniera ha ormai superato la difficile congiuntura che si è venuta a creare a causa della guerra di secessione americana e la conseguenza scarsità di filati. Gli Stati Uniti infatti

hanno ripristinato l'esportazione del semilavorato verso l'Europa e dunque i cotonifici riprendono la produzione a pieno ritmo. La Terza Guerra di Indipendenza, tra l'altro, costituirà un'ulteriore occasione di rilancio del settore per le considerevoli commesse che arriveranno dallo Stato Maggiore dell'Esercito. Con la successiva annessione del Veneto al Regno d'Italia e la realizzazione di una rete ferroviaria che favorisce gli scambi commerciali con il centro-sud l'industria del cotone lombarda si rafforza ulteriormente.

Il proprietario degli stabilimento di Vaprio, il duca Raimondo, oltre ad essere un nome eccellente dell'aristocrazia italiana e un imprenditore di successo, è anche una figura di spicco della società milanese. Attivo nelle alte sfere della finanza del capoluogo lombardo, in occasione delle prime elezioni amministrative generali post-unitarie è candidato in una lista costituita da esponenti dell'imprenditoria milanese che è singolarmente appoggiata dalla confederazione degli operai industriali. Raimondo è anche membro della *Società d'incoraggiamento d'arti e mestieri* fondata a Milano nel 1838 da una schiera di prestigiosi intellettuali, tra cui Carlo Cattaneo, e da influenti personaggi appartenenti a quella borghesia illuminata di stampo positivista che vede nello sviluppo industriale un fattore imprescindibile per promuovere realmente il progresso economico e sociale.

L'attitudine al rinnovamento industriale che anima Raimondo si rivela nella scelta dello stabilimento che ha acquisito: l'opificio di Vaprio è un modello di innovazione tecnologica<sup>6</sup>. Già nel 1839 il cotonificio si dota di macchinari all'avanguardia provenienti dalla Svizzera e dall'Inghilterra, che sono controllati da aggiornatissimi tecnici provenienti in gran parte dall'estero. L'energia necessaria al funzionamento dello stabilimento è garantita da un sofisticato impianto idraulico. Con la successiva gestione di Raimondo

---

<sup>6</sup>Sulla storia dell'opificio Visconti di Modrone si vedano, tra gli altri,: C. Venosta , *Nel primo centenario dello stabilimento Duca Visconti di Modrone di Marcello Visconti di Modrone (1839-1939)*, Edizione Macciachini, Milano, 1939 e P. De Maestri, *La vicenda industriale dello Stabilimento Visconti di Modrone di Vaprio d'Adda*, tesi di laurea in Lettere, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, a.a. 1989-1990, relatore Giulio Sapelli.

Visconti la meccanizzazione degli stabilimenti sarà ulteriormente incrementata, con un continuo aggiornamento delle strumentazioni e delle procedure di fabbricazione: in questo periodo, a partire -come di è detto -dal 1872, tra i tre dirigenti che hanno la responsabilità dell'amministrazione e della conduzione industriale dell'opificio figura anche il rag. Carlo Marelli, futuro sindaco effettivo della Milano Films.

Il valore imprenditoriale del Conte e il suo peso sulla scena economica milanese sono confermati dal suo impegno nell'energica attività consociativa che svolge tra gli industriali lombardi: Raimondo Visconti sarà infatti, nel 1867, uno dei fondatori dell'Associazione Industriale Italiana,<sup>7</sup> che, all'epoca, risulta, con il Circolo Industriale e Commerciale, l'unico esempio italiano di organizzazione industriale plurisettoriale.

L'associazione frutto dell'alleanza tra borghesia e aristocrazia e tra finanza e industria che caratterizza la scena economica e politica di Milano nella seconda metà dell'Ottocento: nel manifesto costitutivo, i membri fondatori si definiscono come il corpo sociale che più deve assumersi il compito di promuovere lo sviluppo industriale e, insieme, sociale del paese. Il duca Raimondo è nel comitato direttivo, con la delega al settore finanziario e bancario, accanto ad altre figure illustri dell'industria lombarda come Cusani, Fuzier, Spaluzzi, Kramer, Bassi Amman e Cantoni.

Raimondo Visconti di Modrone, con Eugenio Cantoni e Benigno Crispi<sup>8</sup>, con cui è legato da vincoli di profonda amicizia, è da considerarsi come uno dei padri dell'industria tessile italiana.

Alla morte del duca Raimondo il 22 settembre del 1882, la conduzione degli opifici viene assegnata al fratello Guido, ma solo in qualità di usufruttuario e amministratore, infatti, secondo le volontà testamentarie di Raimondo, la proprietà degli impianti industriali passa

---

<sup>7</sup> Associazione industriale italiana, *Statuto dell'Associazione industriale italiana*, Società cooperativo-tipografica, Milano, 1867.

<sup>8</sup> R. Romano, *I Crespi: origini, fortuna e tramonto di una dinastia lombarda*, Franco Angeli, Milano, 1984, pp. 27-28.

figli di Guido, Uberto, Giovanni, Giuseppe e Guido Carlo, che, data la loro minore età, non sono evidentemente abilitati ad assumere nell'immediato la direzione delle aziende.

Gli stabilimenti sono ormai diventati una parte consistente del patrimonio di famiglia: l'Ufficio Tecnico di Finanza di Milano nel 1882-1883 valuta il Tenimento di Vaprio d'Adda in L. 451.010.000 senza ispezionare gli stabili<sup>9</sup>: all'interno dell'opificio sono in funzione 9000 fusi e 250 telai e il processo industriale di preparazione, filatura, tessitura, e finitura dei tessuti delle fabbriche di Vaprio e di Canonica occupa 350 operai<sup>10</sup>.

Una volta a capo degli stabilimenti tessili, il dca Guido conferma a Carlo Marelli il mandato di amministratore e di gestore della attività industriale, che il ragioniere esercita in condivisione con Carlo Isella e Pietro Bracco.

La nuova dirigenza prosegue nell'ammodernamento dell'apparato industriale, affidando al tedesco Attilio Krumm la direzione tecnica degli impianti. Nel 1895 una parte degli opifici viene ricostruito in muratura, con un consistente aumento delle volumetrie in modo da installare altri 150 telai e una turbina Girard da 130 cavalli per la produzione di energia. Due anni dopo gli stabilimenti vengono dotati di un impianto di illuminazione a gas e di:

una vigorosa macchina a vapore Tosi, di 160 HP, che surrogò da sola la motrice a bilanciere e quella a stantuffo. Proprio da allora la ciminiera dello stabilimento, alta sessanta metri, sorveglia benignamente l'area coperta, dove è passato e passa ancora oggi tanto vigoroso fervore<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Ufficio Tecnico di Finanza di Milano. *Valutazione sommaria degli Stabili di compendio della Successione del Duca Raimondo Visconti di Modrone*, 14/12/1883.

<sup>10</sup> C. Venosta, *Nel primo centenario dello stabilimento Duca Visconti di Modrone di Marcello Visconti di Modrone (1839-1939)*, Edizione Macciachini, Milano, 1939, p. 22.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Nel 1897 il segmento primigenio dell'opificio, l'impianto di filatura, è totalmente ricostruito con la realizzazione di volte in muratura che permettono di applicare sospensioni, pulegge e alberi, con un considerevole risparmio della forza motrice necessaria alle lavorazioni. Queste migliorie volute dallo *staff* dirigenziale di cui fa parte anche Carlo Marelli consentono allo stabilimento Visconti di Modrone di conseguire, qualche anno dopo, il primato della produzione nazionale nel settore tessile, record ufficialmente riconosciuto nel 1898, in occasione dell'Esposizione Generale Italiana di Torino, quando la proprietà della tessitura viene insignita con un diploma di benemerenzza. Il Duca Visconti di Modrone è il prototipo dell'industriale moderno, disposto ad investire le proprie ingenti ricchezze personali pur di condurre la propria attività imprenditoriale secondo i più innovativi criteri produttivi. La descrizione che viene fatta del Duca in un articolo dell'epoca pare indicativa:

Ecco un ricco signore il quale invece di godersi tranquillamente il suo lauto patrimonio, si dà moto e fastidi non solo per ampliare le industrie che ha trovato nel patrimonio, ma per impiantarne delle nuove e potenti, e creare così insperate fonti di proprietà e ricchezza [...] se egli nel suo palazzo è un Duca, nelle officine è un industriale, con questa differenza che potendosi godere l'ozio nel suo Palazzo preferisce il lavoro nelle sue officine<sup>12</sup>.

In questi anni il duca Guido si divide tra l'attività industriali e l'impegno in ambito sociale e politico: nel 1889 Guido Visconti di Modrone è stato infatti nominato senatore del Regno<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> "La Gazzetta Nazionale", 29-30 novembre 1886, cit. in: D. Riva, *I velluti dell'Adda. Un caso pionieristico manifatturiero in Lombardia. Il cotonificio Visconti di Modrone di Vaprio d'Adda (1839-1989)*, Milano, Edizioni dell'Economia, 1990, p. 91.

<sup>13</sup> A. Malatesta, *Ministri, deputati, senatori dal 1848 al 1922*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1940, p. 236.

Nel 1900 il Guido Visconti di Modrone decide di modificare l'assetto dirigenziale dell'azienda, riducendo da tre a due il numero dei Procuratori della ditta, ma riconfermando il ragionier Carlo Marelli e il ragionier Francesco Colombo a rappresentare la sua persona "in tutti gli atti, pratiche e affari concernenti la gestione dell'impresa industriale di famiglia"<sup>14</sup>.

Alla sua morte, avvenuta il 15 novembre del 1902, Guido lascia ai quattro figli una sostanziosa fortuna che, oltre agli stabilimenti industriali, comprende un notevolissimo patrimonio immobiliare e diverse tenute agricole di grande valore.

La conduzione degli stabilimenti industriali passa al primogenito Uberto, che, tra i primi atti della sua gestione, riconferma il mandato di rappresentanza affidato dal padre a Carlo Marelli e a Francesco Colombo, che continueranno a collaborare con il direttore tecnico Attilio Krumm

Nel febbraio del 1903 Uberto, in accordo con gli altri tre fratelli co-eredi - Giovanni, Giuseppe e Guido Carlo - costituisce la società degli Stabilimenti Visconti di Modrone, assumendone la dirigenza. La proprietà delle aziende è equamente suddivisa tra i quattro fratelli, i quali si spartiranno in parti uguali gli utili degli stabilimenti.

Durante gli anni della gestione di Uberto continua l'opera di ammodernamento che contraddistingue la storia degli stabilimenti Visconti di Modrone: nel 1903 viene stipulata una convenzione tra l'amministrazione Visconti di Modrone, il commendator Cristoforo Benigno Crespi, proprietario dell'omonima tessitura, e l'ingegner Carlo Esterle, dirigente della Società Edison, nella quale si conviene che la costituenda Società Anonima per le Forze Idrauliche di Trezzo sull'Adda<sup>15</sup> avrebbe fornito al cotonificio di Vaprio d'Adda KW 153 di energia elettrica trasformata e costante per le 24 ore giornaliere. Una

---

<sup>14</sup> R. Prefettura di Milano. *Foglio degli Annunzi Legali - Mandato Commerciale rilasciato dal Signor Duca Guido Visconti di Modrone ai Signori Rag. Francesco Colombo e Rag. Carlo Marelli*, Milano, 15 dicembre 1900.

<sup>15</sup> La Società Anonima per le Forze Idrauliche di Trezzo sull'Adda viene fondata da Benigno Crespi con Regio Decreto del 2 giugno 1904.



successiva convenzione del 1905 stabilisce che nel caso la ditta Visconti di Modrone disponga di un'opzione per un'ulteriore fornitura di energia fino a un massimo di 400 KW e che, nel caso, la Società di Trezzo assumerà a suo carico le spese per gli impianti necessari al trasferimento dell'energia dalla centrale di Trezzo fino all'opificio di Vaprio d'Adda. Grazie a questa opportunità già nel 1906 il cotonificio Visconti di Modrone viene totalmente elettrificato, in modo da potersi dotare degli impianti di lavorazione più all'avanguardia: per sfruttare al meglio l'elettricità in arrivo dalla centrale vengono acquistati tre modernissimi motori Siemens-Schuckert<sup>16</sup>.

È significativo notare che questi avveniristici cambiamenti vengono effettuati a ridosso nella crisi del 1907: proprio grazie all'elevata tecnologia degli impianti l'attività degli opifici Visconti di Modrone non subirà alcun danno dalla generale stagnazione economica del 1908. Al contrario l'anno successivo viene ampliato il padiglione di tessitura di Vaprio, con un aumento della produzione che consente all'azienda lombarda di rivaleggiare sui mercati internazionali con le migliori ditte inglesi. L'incredibile *exploit* della Visconti di Modrone in questi anni viene trionfalmente sottolineato in un volumetto sulla storia degli stabilimenti, redatto da un ex dipendente:

Lo Stabilimento del Duca Uberto poté luminosamente dimostrare di essere possente e munitissimo arnese, non certamente secondo ai più reputati d'Europa<sup>17</sup>.

L'attività industriale dei Visconti di Modrone è una delle principali fonti di reddito della famiglia, come si può dedurre dagli ingenti dividendi registrati nella documentazione

---

<sup>16</sup> D. Riva, *I velluti dell'Adda. Un caso pionieristico manifatturiero in Lombardia. Il cotonificio Visconti di Modrone di Vaprio d'Adda (1839-1989)*, Milano, Edizioni dell'Economia, 1990, pp.125-126.

<sup>17</sup> C. Venosta, *Nel primo centenario dello stabilimento Duca Visconti di Modrone di Marcello Visconti di Modrone (1839-1939)*, Milano, Edizione Macciachini, 1939, pp. 26-27.

relativa ai bilanci del patrimonio personale del conte Giovanni, che, in qualità di proprietario di un quarto dell'azienda, percepisce il 25% degli utili<sup>18</sup>.

É dunque comprensibile che il conte Giovanni Visconte di Modrone, detentore di un ingente capitale e di cospicui e sicuri introiti, proprio in questi anni, tra il 1907 e il 1908, decida di investire senza remore in un'attività imprenditoriale come l'industria cinematografica che, all'epoca, è ancora ritenuta alquanto insicura. Lo spirito pionieristico e l'amore per la modernità, del resto, contraddistinguono da generazioni la famiglia Visconti: come sarà trattato ampiamente in seguito, lo stesso conte Giovanni investirà prevalentemente il suo denaro in quelle attività industriali ad alto contenuto tecnologico, tra cui, ai primi del Novecento, è annoverata anche l'industria cinematografica. Non bisogna inoltre dimenticare che Giovanni Visconti di Modrone, nell'approntare il progetto per la costituzione di una casa di produzione, può contare sulla collaborazione del ragionier Carlo Marelli, altrettanto votato all'innovazione tecnologica e forte di un'esperienza pluriennale nella conduzione di un stabilimento industriale all'avanguardia.

L'ingresso nel settore cinematografico di un membro di una famiglia tanto illustre avrà ampia eco, destando uno scalpore ancora maggiore di quello provocato dall'acquisizione del controllo della Cines da parte di Adolfo Pouchain e, in seguito, dall'impegno nella dirigenza della casa di produzione romana di Ernesto Pacelli.

I Visconti di Modrone sono infatti una delle famiglie più in vista nella vita pubblica nazionale. Anche per l'importanza delle parentele acquisite: la moglie di Giovanni è la

---

<sup>18</sup> La morte di Uberto, nel gennaio del 1923, segnerà la fine dell'unità aziendale. Il figlio Marcello, subentrato a capo degli stabilimenti, decide di acquisire a titolo personale la proprietà dell'opificio di Vaprio d'Adda, cedendo gli altri stabilimenti ai fratelli. Giovanni, Giuseppe e Guido Carlo diventano così titolari delle fabbriche di Somma Lombardo e di S. Vittore Olona sotto la ragione sociale Candeggio e Tessitura Visconti di Modrone S.A., mentre il duca Marcello detiene in proprio la gestione dell'opificio vapriese, che cambia la denominazione in Stabilimento Visconti di Modrone del duca Marcello.

Il documento di divisione aziendale si conclude con un corredo di cifre a dimostrazione dell'importanza produttiva delle ditte: considerando come base il primo semestre del 1923, il giro d'affari complessivo delle aziende è di 7.714.000 lire. D. Riva, *I velluti dell'Adda. Un caso pionieristico manifatturiero in Lombardia. Il cotonificio Visconti di Modrone di Vaprio d'Adda (1839-1989)*, op. cit., pp. 128-130.

contessa Edoarda Castelbarco Visconti Simonetta, appartenente ad una ricchissima famiglia di proprietari terrieri che vede tra i suoi membri Cesare Castelbarco Simonetta Albani, con Raimondo Visconti di Modrone, tra i fondatori dell'Associazione Industriale Italiana. Giuseppe, fratello di Giovanni, nel 1900 ha spostato Carla Erba, nipote del magnate dell'industria farmaceutica Carlo Erba e fondatore della Società Generale Italiana di Eletticità Sistema Edison. Alla sua morte Carlo Erba lascia in eredità il suo immenso patrimonio al figlio Luigi, padre di Carla.

Ma non è solo lo stato patrimoniale e la rilevanza nel panorama industriale che fa dei Visconti di Modrone una dinastia nota a livello nazionale; infatti il nome del casato è strettamente legato alle vicende del più importante teatro italiano, la Scala di Milano.

Il padre di Giovanni, Guido Visconti di Modrone è stato il promotore della Società Anonima per l'Esercizio del Teatro alla Scala, fondata il 26 giugno 1898<sup>19</sup>: il duca è nominato presidente, mentre alla vicepresidenza viene eletto Arrigo Boito; direttore generale Giulio Gatti Casazza. Guido Visconti di Modrone manterrà la carica fino alla sua morte, nel 1902, e la sua gestione sarà particolarmente fruttuosa per le sorti del teatro milanese. Il duca chiamerà sul palco della Scala personaggi del calibro di Arturo Toscanini, che, in qualità di direttore artistico, rinnoverà profondamente i criteri di programmazione della Scala, promuovendo la musica sinfonica come alternativa alla lirica e portando alla ribalta compositori come Wagner, in precedenza praticamente ignorato nel repertorio scaligero. L'impegno di Guido Visconti di Modrone nella gestione del teatro alla Scala non è esclusivamente di natura imprenditoriale e organizzativa; infatti il Duca, a più

---

<sup>19</sup> Sulle questioni relative alla gestione del Teatro alla Scala da parte della famiglia Visconti di Modrone si vedano, tra gli altri: G. Marangoni - C. Vanbianchi, *La Scala. Studi e ricerche. Note storiche e statistiche, 1906-1920*. Bergamo, Istituto italiano d'Arti Grafiche, 1922; Museo teatrale alla Scala e la Soprintendenza per i beni artistici e storici di Milano (a cura di), *La gestione Visconti di Modrone alla Scala 1898-1916 - Atti del Convegno*, Milano, Ed. Amici della Scala, 1998; C. Di Francesco (a cura di), *Il Teatro alla Scala: la magnifica fabbrica*, Milano, Electa, 2005.

riprese, finanzia a titolo personale l'impresa d'esercizio da lui fondata. In occasione della delibera del primo bilancio della Società Anonima per l'Esercizio del Teatro alla Scala, approvato il 30 aprile 1899, l'aristocratico versa di tasca propria 78.466,42 lire per limitare l'entità del debito di 356.682 lire ereditato dalle precedenti gestioni del Teatro. Nel bilancio del 1900, decisamente migliore del precedente, Guido Visconti di contribuirà con 44.410 lire. Pochi mesi prima della sua morte Guido Visconti di Modrone firma un ulteriore accordo quinquennale con il comune di Milano per prorogare il suo mandato. Dopo la sua scomparsa alla presidenza della Società Anonima per l'Esercizio del Teatro alla Scala gli succederà il primogenito Uberto, fratello del conte Giovanni.

Uberto Visconti di Modrone rimarrà alla guida del teatro milanese fino al 1917<sup>20</sup> e, come il padre, contribuirà personalmente al ripianamento dei debiti dell'istituzione. Per volere di Uberto Visconti di Modrone nel 1913 viene inaugurato il Museo del Teatro alla Scala<sup>21</sup>, alla cui realizzazione contribuisce anche il fratello Giovanni<sup>22</sup>.

La contiguità tra la famiglia Visconti e il mondo dell'arte e della cultura non si esaurisce all'apporto professionale e finanziario che Guido prima e Uberto approfondono nell'attività di gestione del Teatro alla Scala: Guido Carlo, figlio minore del Duca Guido e dunque fratello di Uberto, Giovanni e Giuseppe, è un valente musicista. Avviato giovanissimo allo studio

---

<sup>20</sup> Sulla gestione della Scala da parte del Duca Guido e del figlio Uberto è conservata amplissima documentazione presso l'Archivio della famiglia Visconti di Modrone. Si vedano, in particolare le serie Duca Guido e la serie Duca Uberto, Inventario della sezione buste, Vol. III – Serie proprie *ad personam*. Tra i documenti inseriti nella categoria "Oggetti particolari" è conservata la documentazione istituzionale relativa alla Società Anonima per l'Esercizio dei Teatri alla Scala e Canobiana.

<sup>21</sup> Il progetto per il Museo Teatrale alla Scala prende avvio nel 1911. Oltre al Duca Uberto Visconti di Modrone, i primi promotori sono il prof. Lodovico Pogliaghi, il compositore e librettista Arrigo Boito, il corrispondente de "Il Secolo" signor Borsa, il senatore Mangili, il conte Leopoldo Pullè e il dottor Ettore Modigliani, direttore della Pinacoteca di Brera. Museo teatrale alla Scala e la Soprintendenza per i beni artistici e storici di Milano (a cura di), *La gestione Visconti di Modrone alla Scala 1898-1916 - Atti del Convegno*, Milano, Ed. Amici della Scala, 1998, p. 122.

<sup>22</sup> Il Conte Giovanni Visconti di Modrone contribuisce con una quota di 5.000 lire all'acquisto dell'archivio dell'antiquario Sambon, i cui volumi, spartiti e oggetti andranno a costituire il *corpus* primario del patrimonio del museo. Con il versamento suddetto il conte Giovanni ha la comproprietà del materiale acquistato. AVM, B. F24, op. 55, doc 1.

del pianoforte presso il Conservatorio di Milano come allievo del celebre pianista e compositore Giuseppe Frugatta, l'ultimo nato del casato Visconti intraprende prima la carriera di solista e quindi quella di direttore d'orchestra<sup>23</sup>. Guido Carlo sarà, tra l'altro autore di musica lirica e da camera e la passione musicale lo indurrà a dar vita ad alcune associazioni ed enti di grande rilievo come la Società dei Concerti Sinfonici di Milano, di cui è fondatore e presidente, la Società degli Amici della Musica, la Società dei Cantori di Firenze<sup>24</sup>.

Anche il fratello Giuseppe ha un ruolo di primo piano sulla scena artistica e culturale dell'epoca. Appassionato di teatro<sup>25</sup> e di melodramma, Giuseppe è uno dei membri del CdA della Società Anonima per l'Esercizio del Teatro alla Scala durante il mandato di Uberto. Nel 1914 prenderà in gestione il prestigioso Teatro Manzoni di Milano, affidandone la direzione artistica al celebre drammaturgo Marco Praga, gerente di una delle più attrezzate compagnie stabili d'Italia<sup>26</sup> che vede tra le sue fila attori del calibro di Armando Falconi, Febo Mari e Tina De Lorenzo. Anche la moglie di Giuseppe, Carla Erba è inserita a pieno titolo nel *gotha* culturale milanese: il padre, Luigi, maestro di pianoforte al Conservatorio di Milano e, dal 1902, membro del CdA della Società per l'Esercizio del Teatro alla Scala, è stato uno dei fondatori, nel 1888, della casa musicale Ricordi<sup>27</sup>, che, agli inizi del Novecento, è la più importante impresa musicale italiana sia nel ramo della gestione dei

---

<sup>23</sup> O. De Carli, *Franco Margola (1908 – 1992). Il musicista e la sua opera*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1997, p. 38.

<sup>24</sup> Archivio Storico del Senato della Repubblica – Senatori dell'Italia fascista, *Scheda personale del senatore Visconti di Modrone Guido Carlo*.

<sup>25</sup> La passione per il teatro spinge Giuseppe, nel 1911, a scrivere di suo pugno il soggetto di uno spettacolo di rivista dal titolo *Chi sa il giuoco... me lo insegni*, che il conte mette in scena, recitando una parte, nel suo teatro personale allestito all'interno della sua casa milanese.

<sup>26</sup> In realtà la Compagnia Drammatica del Teatro Manzoni viene fondata nel febbraio del 1912, ma di fatto la società teatrale diretta da Marco Praga per due anni svolge un'attività itinerante che va a cessare solo quando Giuseppe Visconti di Modrone rileva la conduzione del teatro, fornendo i capitali necessari per il mantenimento di una compagnia stabile. M. Praga, *Compagnia drammatica del Teatro Manzoni di Milano*, Milano, G. Modiano & C., 1912.

<sup>27</sup> Sull'attività della casa musicale Ricordi si veda: S. Baia Curioni, *Mercanti dell'Opera: storie di Casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore, 2011.

diritti d'autore sia nel campo della vendita di spartiti e di dischi<sup>28</sup>. Del resto la zia materna di Carla è la moglie di Giulio Ricordi, fondatore e principale azionista dell'omonima Casa. L'inserimento della famiglia Visconti di Modrone nell'ambiente artistico e letterario è testimoniato anche dall'assidua partecipazione dei suoi componenti alle più svariate associazioni culturali, di cui sono di frequente soci o fondatori: solo per fare un esempio il Duca Guido, primo gestore della Scala, è membro della Società Storica Lombarda, del Circolo Filologico Milanese, della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, dell'Accademia dei Filodrammatici, dell'Associazione per l'Incoraggiamento all'Intelligenza. I suoi figli non saranno da meno e anch'essi patrocineranno quella infinita galassia di circoli, associazioni, fondazioni artistiche e culturali che animano la scena sociale milanese agli inizi del Novecento.

È in questo ambiente aristocratico e sofisticato, dedito alla cultura e alle arti, ma al contempo votato all'impresa e al capitale, che germina, all'inizio del 1908, il progetto di costituire una società attiva nel settore più innovativo della comunicazione moderna: il cinematografo. Tra i più convinti promotori dell'iniziativa, il conte Giovanni Visconti di Modrone.

---

<sup>28</sup> Unica concorrente degna di nota della Ricordi è la Casa Musicale Sonzogno, sempre di Milano, fondata nel 1874 da Edoardo Sonzogno. Sulla Sonzogno si veda: M. Morini - N. Ostali - P. Ostali jr., *Casa musicale Sonzogno: cronologie, saggi, testimonianze*, Milano, Sonzogno, 1995.

### *3.3 Il conte Jean: pensare al futuro*

Il conte Giovanni Visconti di Modrone<sup>29</sup> nasce a Milano il 10 ottobre 1873: della sua adolescenza e dei suoi studi, certamente impartiti dai precettori di famiglia, non si hanno notizie. Con ogni probabilità Giovanni inizialmente decide di intraprendere la carriera militare: si arruola infatti nel Reggimento Genova di Cavalleria. Diventa ufficiale e consegue il grado di tenente. Il 20 agosto 1900 sposa Edoarda Castelbarco Visconti Simonetta dei Marchesi di Cislago<sup>30</sup>, appartenente ad una facoltosa famiglia di proprietari terrieri. Nel 1904 chiede e ottiene il congedo dall'esercito<sup>31</sup>.

A 31 anni il conte Giovanni Visconti di Modrone già dispone di un patrimonio personale ingentissimo: oltre ai possedimenti terrieri e ai beni immobili ereditati dal padre, nonché la proprietà di un quarto degli stabilimenti tessili di famiglia, che annualmente gli garantiscono sostanziosi utili, il giovane aristocratico può contare sulle consistenti rendite che gli derivano dai numerosi investimenti azionari. L'amministratore incaricato di gestire i suoi affari è il ragioniere Carlo Marelli, già fiduciario della famiglia negli stabilimenti Visconti di Modrone.

Secondo i dati rilevati nei documenti di bilancio del suo patrimonio personale, nel 1905, il conte Jean, come viene chiamato Giovanni Visconti di Modrone, negli ambienti dell'alta società milanese, vanta beni per circa 4 milioni e mezzo di lire (equivalenti a circa 18 milioni di euro di oggi<sup>32</sup>), escluso il quarto della proprietà degli stabilimenti tessili che non

---

<sup>29</sup> Giovanni Visconte di Modrone, Conte di Lonate Pozzolo (Milano, 10 ottobre 1873 – Forte dei Marmi, 14 agosto 1931)

<sup>30</sup> Edoarda Castelbarco Visconti Simonetta dei Marchesi di Cislago (Milano, 16 Ottobre 1881- Milano, 13 luglio 1929).

<sup>31</sup> "Rivista di Cavalleria", luglio 1904, a. VII, n. XIV, p.409. Continuerà comunque a svolgere la mansione di ufficiale di complemento fino al 1913, quando, per raggiunti limiti di età, passa alla milizia territoriale sempre nell'arma di cavalleria. "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 8 gennaio 1914, n. 5, pp.80-81.

<sup>32</sup> Le corrispondenze valutarie tra le somme dell'epoca e i loro valori odierni sono state calcolate con l'ausilio dei coefficienti di rivalutazione monetaria in base all'indice dei prezzi al consumo forniti dall'ISTAT nell'anno 2010.

viene iscritto a bilancio<sup>33</sup>. Sempre nel 1905 il conte Giovanni registra rendite nette per circa 230.000 lire, derivate prevalentemente dal patrimonio immobiliare (32.000 lire ca.), dalle aziende agricole (77.000 lire ca.), dagli stabilimenti tessili (88.000 lire ca.). Giovanni Visconti di Modrone conduce un'esistenza degna del suo rango; abita in un'ala del palazzo di famiglia in via Cerva a Milano; possiede auto di lusso; conduce una vita agiata e dispendiosa: nel 1905 le sue spese personali ammontano ad oltre 155.000 lire (circa 630.000 euro di oggi). Ama i cavalli ed, nei primi anni del Novecento, è socio di Felice Scheibler nella conduzione della celebre scuderia Sir Rholand; in seguito avvierà egli stesso un allevamento di cavalli da corsa.

In sintonia con le tradizioni familiari Giovanni Visconti di Modrone è un patito della modernità e dell'innovazione tecnologica: già nel 1903 sottoscrive azioni della società che organizza la grande Esposizione Internazionale di Milano del 1906 per la considerevole somma di 5000 lire<sup>34</sup>. È proprio in occasione dell'Expo del 1906 che il conte Jean conosce il pilota francese Leon Delagrange: dall'incontro con l'aviatore transalpino il conte Jean matura la passione per l'aereonautica, ennesimo prodigio della tecnica moderna. Si iscrive alla Società Aereonautica Italiana e nel 1908 fa parte del comitato che organizza la storica *tournee* italiana di Delagrange. Tra i componenti del medesimo comitato alcuni nomi illustri della scena pubblica e imprenditoriale milanese: da Alberto Pirelli a Gabrio Sormani, da Arturo Mercanti a Mario Crespi. Nella tappa milanese, che si tiene nel giugno

---

<sup>33</sup> La quota relativa al quarto delle proprietà degli stabilimenti non è iscritta a bilancio, in quanto, per contratto, l'attività industriale è indivisibile, se non con il consenso di tutti i quattro fratelli. AVM, B. F45, doc 2.

<sup>34</sup> L'Esposizione si sarebbe dovuta tenere nel 1905, ma l'inaugurazione viene rimandata di un anno in attesa della conclusione dei lavori del traforo del Sempione, opera di grande prestigio per l'Italia che renderà possibile la prima linea ferroviaria diretta tra Milano e Parigi. Riguarda proprio l'apertura della galleria transalpina l'immagine simbolo dell'esposizione realizzata da Leopoldo Metlicovitz, mentre l'area situata nel centro di Milano dove si svolge la manifestazione viene ribattezzata con il nome di parco Sempione. Per l'occasione vengono investiti 13 milioni di lire, con l'edificazione di 225 nuove costruzioni, tra cui l'acquario civico. Le nazioni partecipanti sono 40, gli espositori 35.000, i visitatori sono stimati in più di 5 milioni, una cifra record per l'epoca. La sottoscrizione di Giovanni Visconti di Modrone è custodita nell'archivio di famiglia. Archivio della famiglia Visconti di Modrone, Serie AVM, B F25, doc.3



del 1908, ad ammirare le dimostrazioni di volo di Leon Delagrange ci sono oltre 15.000 spettatori.

L'attrazione del conte Giovanni per i moderni mezzi di locomozione riguarda anche le automobili, del resto un'altra passione familiare: suo fratello il conte Guido Carlo è stato, nel 1902, tra i fondatori della prestigiosa industria automobilistica Isotta Fraschini e poi della sezione milanese dell'Automobil Club d'Italia, a cui lo stesso Giovanni non mancherà di iscriversi, in qualità di socio effettivo<sup>35</sup>.

Sulla scorta delle convinzioni già ampiamente sostenute dal nonno Raimondo e dal padre Guido, per Giovanni Visconti di Modrone la tecnologia e l'innovazione scientifica non rappresentano esclusivamente il segnale tangibile del progresso umano, ma possono essere sfruttate come una imperdibile opportunità dal punto di vista imprenditoriale ed industriale. Già nel 1904 Giovanni Visconti di Modrone è tra i membri del Comitato promotore della costituenda Società per la Fabbricazione della Soda e dei Prodotti Elettrolitici, con sede a Milano in via Brisa, 3<sup>36</sup>. La società, alla cui fondazione partecipano anche i fratelli di Giovanni, Uberto, Giuseppe e Guido Carlo, ha due primari scopi: la fabbricazione della soda (in uno stabilimento a Brescia) e la produzione di energia elettrica (grazie all'impianto idroelettrico sul fiume Caffaro, nei pressi di Brescia). La società verrà costituita il 1° febbraio 1906 con la denominazione Società Elettrica ed Elettrochimica del Caffaro, con un capitale di 6 milioni di lire e Giuseppe Visconti di Modrone ne diventerà il presidente<sup>37</sup>.

L'industria elettrica sarà uno dei comparti privilegiati da Giovanni Visconti di Modrone per i suoi investimenti: nel 1905 acquista titoli della Società per la Trazione Elettrica di

---

<sup>35</sup> Una tessera dell'Automobil Club d'Italia intestata al conte Giovanni è custodita presso l'Archivio della famiglia Visconti di Modrone. AVM, B F37, doc.4.

<sup>36</sup> Documentazione riguardante il Comitato Promotore della società è conservata presso l'Archivio della famiglia Visconti di Modrone. AVM, B F49, Inventario della sezione buste, Vol. III – Serie proprie *ad personam*.

<sup>37</sup> M. Ruzzenenti, *Un secolo di cloro...e PCB. Storia delle industrie Caffaro di Brescia*, Milano, Jaca Book, 2001, pp. 61-63.

Milano, mentre dal 1906 risulta azionista della Società Lombarda per Distribuzione di Energia Elettrica, nonché della Società Generale Edison di Eletticità e della Società privata Brioschi Finzi e C<sup>38</sup>.

Nel novembre del 1905 il conte Giovanni si inserisce nel settore automobilistico, acquistando 125 azioni dal 200 lire cad. della San Giorgio – Società Anonima per la Costruzione di Automobili Terrestri e Marittimi., con sede a Genova e dotata di un capitale sociale di 3.000.000 (versate 900.000 lire). L'industria produce motori a combustione interna a 6 e a 4 cilindri per vetture, carri, furgoni, imbarcazioni, yachts e sottomarini<sup>39</sup>.

Nello stesso anno, il Conte investe ulteriormente nel comparto delle automobili, acquistando azioni della Carrozzeria Italiana – Società Anonima per Azioni e nel 1906 aumenta l'impegno nel settore con l'acquisizione di titoli della Società Anonima Officine Türkheimer per Automobili e Velocipedi<sup>40</sup>.

Rimanendo nell'orbita dei trasporti meccanizzati, il nobile milanese, già nel 1905, risulta azionista della Società Ferrovie Alta Italia e delle "Ferrovia Pal. Mars. Trap.", come indicato nel bilancio del suo patrimonio personale relativo a quell'anno<sup>41</sup>; nel 1906 investe nella neonata Società Officine Ferroviarie Italiane Anonima, nel cui CdA, a partire dal

---

<sup>38</sup> AVM, B F49, Inventario della sezione buste, Vol. III – Serie proprie *ad personam*.

<sup>39</sup> In un documento del 1908 promulgato dalla società si legge che l'industria: "fino ad oggi stabilita per la costruzione di automobili (chassis e carrozzerie) ha deliberato di adibire il suo stabilimento di Pistoia – considerevolmente ampliato – anche alla riparazione e costruzione di materiale mobile ferroviario – e che le Ferrovie dello Stato hanno assunto impegno di assegnarle un lavoro annuo considerevole di riparazioni di veicoli fino al 1912". Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> La dicitura usata nella stesura del bilancio "Ferrovia Pal. Mar.Trap" sta ad indicare "Ferrovia Palermo Marsala Trapani". La linea ferroviaria Palermo-Marsala-Trapani, entrata in funzione il 5 giugno 1881 ed è gestita dalla Società della Ferrovia Sicula Occidentale, un'anonima per azioni costituita il 3 settembre 1878 con un capitale versato di 22 milioni di lire divise in 44.000 azioni. nel 1885. Nel 1906 il titolo "ferrovia Palermo Marsala Trapani" entra ufficialmente nel listino della Borsa di Milano. *Titoli azionari iscritti e cancellati dal listino ufficiale della Borsa Valori di Milano dal 1861 al 30 giugno 2011* in MBES – Centro Studi Mediobanca (a cura di), *Indici e dati relativi ad investimenti in titoli quotati*, Milano, Ed. Mediobanca, 2011, p. 338.

1909, avrà un posto il fratello Uberto<sup>42</sup>. Dal 1907 è azionista della Società per l'Esercizio della Tramvia Varese Angera<sup>43</sup>.

Anche nell'industria chimica e derivati Giovanni Visconti di Modrone ha cospicui interessi: già nel 1905 possiede azioni Pirelli & C.- Società per le Industrie della Gomma Elastica, della Guttaperca, dei Fili e Cavi Elettrici ed Affini - Accomandita per azioni con sede a Milano, inoltre ha partecipazioni nella Società Polveri Piriche e, dal 1906, nella Società Italiana Prodotti Esplosivi.

Sempre in ambito industriale l'aristocratico milanese è azionista della maggiore industria siderurgica italiana, la Società Anonima degli Alti Forni, Fonderie e Acciaierie di Terni.

Gli investimenti nei comparti industriali all'avanguardia costituiscono una parte rilevante del collocamento azionario di Giovanni Visconti di Modrone, il quale però possiede anche consistenti partecipazioni anche in alcuni dei maggiori istituti di credito italiani. Nel bilancio del suo patrimonio personale relativo al 1905 si segnalano utili derivanti dai dividendi distribuiti dalla Banca d'Italia, dalla Banca Veneta e dalla Banca Lombarda: con ogni probabilità questi titoli sono un lascito del padre Guido, fondatore e socio della Banca Lombarda, nonché membro del CdA della Banca d'Italia e di altri istituti di credito<sup>44</sup>. Dal 1906 Giovanni diventa azionista anche della Società Bancaria Italiana.

Dunque la ricchezza del conte Jean è certamente basata sulle consistenti rendite derivate dalle industrie e dalle proprietà di famiglia, ma il suo patrimonio personale sarà ulteriormente implementato dai notevoli investimenti finanziari che, come si è visto, il Conte indirizza in gran parte verso settori industriali ad elevato contenuto tecnologico.

---

<sup>42</sup> AVM, B F49, Inventario della sezione buste, Vol. III – Serie proprie *ad personam*.

<sup>43</sup> Il progetto di massima per la realizzazione della Tramvia Varese-Angera è depositato presso l'Archivio della famiglia Visconti di Modrone. AVM, B F25, doc.5.

<sup>44</sup> Il duca Guido risulta membro del CdA della Banca Lombarda di Depositi e Conti Correnti di Milano, della Banca Nazionale del Regno d'Italia (poi Banca d'Italia), della Banca Agricola Milanese, della Banca Generale di Genova. Archivio Storico del Senato della Repubblica – Senatori dell'Italia fascista, *Scheda personale del senatore Visconti di Modrone Guido*.

L'entità dei capitali investiti da Giovanni Visconti di Modrone in valori azionari andrà sempre aumentando dal 1905 in poi.

Già in quell'anno il conte può fare affidamento su un portafoglio azionario di tutto rispetto che gli frutta al netto circa 27.000 lire annue (110.000 euro di oggi ca.)<sup>45</sup>: gli introiti derivanti dal settore bancario sono i più cospicui (11.500 lire ca.), ma anche gli utili proferiti dai titoli industriali (elettricità, trasporto ferroviario, chimica, gomma) hanno un peso non indifferente (6860 lire ca.); di minor incidenza le rendite dal settore manifatturiero (1800 lire ca.) e dall'edilizia (800 lire)<sup>46</sup>. Nel 1906 gli utili provenienti dal mercato azionario che vengono iscritti al bilancio del patrimonio personale del Conte ammontano a 28.665 lire, con una ripartizione percentuale per settore simile a quella dell'anno precedente, se si eccettua una diminuzione delle rendite dal settore bancario. Anche per il conte il 1907 è un anno critico per quanto riguarda gli investimenti finanziari: nonostante un notevole incremento dei titoli acquisiti, gli utili si riducono a 26.000 lire; nel 1908, al contrario le rendite azionarie del conte registrano una vera impennata, arrivando alla considerevole cifra di 39.172 lire. La circostanza è degna di segnalazione: nonostante il perdurante ristagno della situazione finanziaria italiana Giovanni Visconti di Modrone e il suo amministratore Carlo Marelli sembrano dimostrare grande competenza nella gestione del portafoglio azionario, che nel 1908 si è ulteriormente arricchito di titoli riferibili ad industrie all'avanguardia e ha registrato un aumento notevole degli utili derivanti dai comparti dell'acciaio, dell'industria automobilistica, del trasporto ferroviario<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> AVM, B F45, doc. 6.

<sup>46</sup> Nel dettaglio: società bancarie (Banca d'Italia, Banca Veneta, Banca Lombarda) utili per un totale di 11634,60 lire; società trasporto ferroviario (Ferrovie Alta Italia; Ferrovie Palermo Marsala Trapani) utili per un totale di 1723 lire; società elettriche (Società Edison; Società Lombarda Energia Elettrica; Società privata Brioschi Finzi e C.) utili per un totale di 3027,50 lire; industria gomma (G.B. Pirelli) utili per un totale di 1760 lire; , società chimiche (Polveri piriche) utili per un totale di 350 lire. I società manifatturiero (Manifattura Bottoni Palazzolo; Manifattura Festi Rosini) utili per un totale di 1799,64 lire; società e istituti del settore edilizio (Istituto Romano Beni stabili) utili per un totale di 855 lire. Ibidem

<sup>47</sup> Nel 1908, escludendo il settore bancario, i titoli del portafoglio azionario di Giovanni Visconti di Modrone che garantiscono le rendite più cospicue sono quelli delle Acciaierie Società Anonima degli Altissimi Forni,

Oltre ai notevoli interessi finanziari Giovanni Visconti di Modrone ha parte attiva nella conduzione di alcune imprese: nel 1906 entra, ad esempio, nel CdA de La Prudenza – Società Mutua di Assicurazioni.

La visibilità di Giovanni Visconti di Modrone sulla scena milanese è notevole, non solo per il nome del casato a cui appartiene e per l'intreccio di interessi economici e finanziari in cui è inserito, ma anche per la sua costante partecipazione all'attività di moltissime associazioni ed enti benefici e culturali del capoluogo lombardo. Il Conte sarà, tra l'altro, patrono e socio onorario del Patronato dei Fanciulli Poveri di Milano, membro della Società Dante Alighieri, socio della Società Belle Arti di Firenze, socio perpetuo dell'Associazione Italica, membro della Società Trento e Trieste, socio della Società dell'Unione, membro della Società Nazionale per la Storia del Risorgimento, presidente dell'Associazione del Fante e del Nastro Azzurro<sup>48</sup>.

Frequenta i migliori salotti della città e i più rinomati circoli culturali di Milano: è azionista della Società di Esercizio del Teatro alla Scala, dove assiste agli spettacoli da uno dei palchi più ambiti; detiene la tessera di socio del Teatro dei Filodrammatici; è abbonato a numerose riviste d'arte italiane ed estere. Parla correntemente il francese e viaggia frequentemente: insomma è il prototipo di quella aristocrazia imprenditoriale, ricca, colta, non di rado di matrice liberale e risorgimentale che ancora ai primi del Novecento detiene saldamente le redini del potere a Milano e in Italia. Un'aristocrazia che si è autoeletta a guida morale e culturale della Nazione e che si prende carico del nobile (non a caso...) compito di elevare la condizione sociale, spirituale e intellettuale delle classi subalterne, mutuando dalla borghesia positivista, ma in chiave ancor più paternalistica, la funzione salvifica del progresso universale.

---

Fonderie e Acciaierie di Terni (4.875 lire), i manifatturieri (3010 lire), i ferroviari (2322 lire), gli elettrici (2322 lire). AVM, B F45, doc. 7.

<sup>48</sup> Società Nazionale per la Storia del Risorgimento - Consiglio Centrale, *Adunanza del 3 marzo 1932-X, Atti ufficiali*, p. 229

È in quest'ottica che il cinematografo da spettacolo indegno, volgare, abietto prende ad essere considerato dall'alta borghesia e dall'aristocrazia illuminata come uno strumento pedagogico di straordinaria efficacia, in grado di comunicare anche agli strati più incolti della popolazione i migliori sentimenti e le espressioni più alte della cultura italiana. La volontà di elevare le proiezioni cinematografiche al rango di spettacolo edificante sarà una delle motivazioni a cui addurranno alcuni illustri esponenti della vita pubblica nazionale che, incuranti delle critiche da parte dell'*intelligenza* più integralista, proprio in questo periodo, si inseriscono prepotentemente nel panorama cinematografico italiano. Una meritoria discesa in campo che a Milano vede tra i protagonisti i più bei nomi dell'aristocrazia lombarda, certamente mossi da indiscutibili ragioni filantropiche, ma anche da una circostanza forse meno altruista, ma alla quale, come si è visto, gli esponenti di questo patriziato imprenditoriale non sono per nulla indifferenti: il cinema potrebbe rivelarsi l'affare del secolo.

### 3.4 La chimera francese: per una consociata italiana della Théophile Pathé

La Film d'Arte Italiana<sup>49</sup>, società anonima per azioni con sede a Roma in via S. Nicolò da Tolentino, 78 viene costituita nel marzo del 1909<sup>50</sup>. Nello statuto della casa di produzione sono evidenziati gli stretti rapporti di collaborazione tra la costituenda anonima e la francese Film d'Art, nonché la dipendenza commerciale ed economica che vincola la nuova società italiana alla Pathé Frères, la quale a sua volta controlla la stessa Film d'Art.

La Film d'Arte Italiana è a tutti gli effetti la prima casa cinematografica italo-francese, ma dall'analisi della documentazione rinvenuta presso l'Archivio della famiglia Visconti di Modrone è stato possibile accertare che già nel 1908, a Milano, un gruppo di facoltosi imprenditori, in gran parte aristocratici, con in testa il conte Giovanni Visconti di Modrone, avvia serrate trattative con una casa cinematografica francese al fine di costituire in Italia, un'industria a capitale misto per la produzione e la distribuzione di film.

Nel copioso *dossier* intitolato "Progetto per la costituzione della società cinematografica Théophile Pathé", inserito nel faldone contrassegnato con il numero 55 e collocato all'interno della Busta F53 della serie *ad personam* dedicata al conte Giovanni Visconti di Modrone<sup>51</sup>, sono minuziosamente archiviati dal ragioniere Carlo Marelli centinaia di carteggi e documenti dattiloscritti relativi all'ambiziosa operazione.

Il promotore dell'iniziativa è un giovane imprenditore, il cav. Guido Corti., agente della casa di produzione francese Théophile Pathé nel capoluogo lombardo, nonché ideatore di

---

<sup>49</sup> Sulla Film d'Arte Italiana, vedi: A. Bernardini, *La Film d'Arte Italiana* in: R. Redi (a cura di), *Verso il centenario Pathé*, Di Giacomo, Roma 1988, pp.121-135; A. Bernardini, *La Film d'Arte Italiana*, in: J. Kermabon (a cura di), *Pathé premier empire du cinéma*, Centre Georges Pompidou, Parigi 1994, pp. 112-119; R. Redi, *Film d'arte e teatro. La breve parabola di Ugo Falena*, AIRSC, Roma 2000; M.Canosa, *Muto di luce*, "Fotogenia", a. IV, n. 4/5, pp. 10-12.; Alessia Navantieri, *Film d'Arte Italiana. Ipotesi di ricostruzione del corpus dei film F.A.I. con alcuni esempi di restauro*, Tesi di laurea in Filmologia, rel. Prof. Michele Canosa, Università degli Studi di Bologna; A. Navantieri, *Film d'Arte, ma italiana*, "Cinegrafie", n. 15, 2002, p. 205-228.

<sup>50</sup> *Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni*, parte prima, Roma, anno XXVIII, fasc. XI, 18 marzo 1909, pp.31-40.

<sup>51</sup> AVM, B F53, Op 55, Inventario della sezione buste, Vol. III – Serie proprie *ad personam*.

un piano finanziario e industriale finalizzato alla costituzione di una società cinematografica a Milano. Il piano di Corti è quello di coinvolgere nell'affare personalità di spicco della scena economica e sociale del capoluogo lombardo: Giovanni Visconti di Modrone è tra i primi ad essere contattato già nei primi mesi del 1908. Il conte dimostra il proprio interesse e incarica il ragionier Carlo Marelli, suo amministratore personale, di indagare sulle potenzialità della proposta avanzata da Corti.

Dagli appunti, dai rapporti, dai resoconti redatti da Marelli all'attenzione del Conte Giovanni siamo in grado di ricostruire le varie fasi della trattativa che ha inizio nella primavera del 1908.

Il 25 maggio<sup>52</sup> di quell'anno viene organizzata una riunione nello studio milanese di Guido Corti a cui partecipano alcuni tra i facoltosi uomini di affari interessati al progetto: in vece del conte Giovanni Visconti di Modrone presenzia il rag. Carlo Marelli.

I dati forniti nell'occasione da Corti e minuziosamente annotati da Marelli costituiscono un vero e proprio piano di fattibilità per l'avvio di una casa di produzione cinematografica nel 1908<sup>53</sup>. Purtroppo il documento è manoscritto e, nonostante gli sforzi di decifrazione, alcune parti dello scritto risultano ad oggi non comprensibili: in ogni caso l'entità delle informazioni chiaramente leggibili è più che sufficiente per avere un quadro dettagliato dei contenuti dell'incontro<sup>54</sup>.

In primo luogo il rappresentante della Théophile Pathé informa i potenziali soci sulla situazione dell'industria e dell'esercizio cinematografico in Italia, sui generi più apprezzati dal pubblico e sui costi di produzione dei film. Il primo dato riportato da Marelli è il numero dei cinematografi attivi a Milano e l'esponenziale crescita dell'esercizio

---

<sup>52</sup> Nella intestazione del carteggio in cui Marelli annota gli esiti della riunione è riportata la data 5 settembre 1908: si tratta però del giorno in cui è stato redatto il documento, all'interno del quale è esplicitamente specificato che l'incontro si è svolto il 28 maggio. AVM, B AVM, B F53, Op55, doc 8.

<sup>53</sup> Ibidem

<sup>54</sup> Durante l'analisi dei documenti rinvenuti nell'Archivio della famiglia Visconti di Modrone il problema si è più volte ripresentato: la consuetudine di Marelli di trascrivere a matita i suoi rapporti nella sua grafia non sempre "ortodossa" ha costituito una delle difficoltà maggiori dell'indagine. Di norma le parti poco chiare sono state omesse, con segnalazione dell'omissione.



cinematografico in Italia tra il 1907 e il 1908: le stime fornite da Corti si rivelano, considerati gli studi effettuati ad oggi in merito, sufficientemente attendibili. Secondo la tesi del rappresentante della Théophile Pathé le sale in Italia e a Milano sarebbero state:

al 31 Dicembre 1907	in Milano 22	in Italia 550
al 1 maggio 1908	Milano 55	Italia 800 <sup>55</sup>

Dopo aver segnalato la straordinaria espansione del cinematografo che si è registrata in soli dodici mesi Guido Corti, secondo i sintetici appunti trascritti da Marelli, fornisce alcune indicazioni sulle potenzialità del cinema e sulle sue possibilità di applicazione, in particolare, l'eventualità di sincronizzazione con il fonografo, l'utilizzo didattico (negli appunti si fa esplicito accenno a "lezioni di scienze naturali e di geografia") e scientifico (viene fatto esplicito riferimento "esperienze di carattere neuropatologico"<sup>56</sup> e alla possibilità di documentare "andature patologiche" ed "epilessia", nonché, con "l'aiuto dei raggi X, i movimenti del cuore, cassa toracica, diaframma costole"). Quindi Corti, sempre secondo la trascrizione di Marelli, parla agli astanti di "cinematografia aerea" e dell'utilizzo del cinematografo in "pubblicità".

L'agente della Théophile Pathé dimostra di conoscere alla perfezione la sensibilità e gli interessi dei suoi interlocutori: non a caso da un lato evidenzia la costruttiva funzione pedagogica e scientifica che possono avere le proiezioni, dall'altro mette in luce la possibilità di sfruttamento del cinematografo in campo pubblicitario. Corti infatti ha di fronte personaggi colti, particolarmente affascinati dalla scienza e dalla tecnica, al contempo non indifferenti al problema della scarsa istruzione delle masse, ma che sono

---

<sup>55</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 8.

<sup>56</sup> Bisogna ricordare che nel 1908 il film *La neuropatologia*, realizzato dall'Ambrosio, a cura dello psichiatra Camillo Negro, in cui vengono documentate alcune manifestazioni di alterazioni mentali ha suscitato molto interesse. Sul film in questione si veda: A. Farassino, *Frammenti neuropatologici*, op.cit..

anche imprenditori economici di rilievo. Allo stesso modo non sembra casuale l'accento alla possibile sincronizzazione tra cinematografo e fonografo, visto il ruolo dei Visconti di Modrone nell'ambiente musicale milanese.

Di seguito Corti focalizza l'analisi sugli aspetti finanziari e industriali, prendendo come modello di riferimento le case di produzioni francesi: vengono illustrati nel dettaglio i bilanci della Pathé Frères e della Eclipse, società, quest'ultima, dinamica, ma di medie dimensioni a cui l'agente Pathé sembra ispirarsi per il suo progetto<sup>57</sup>. Le statistiche relative alla Pathé riportate da Marelli corrispondono, il linea di massima, al vero:

Anonime des Phonographes, Cinematographes, Precision Pathé Frères  
capit. 5,000,000

benefici:	1898/99 (18 mesi)	350,000
	1899/900 (12 mesi)	335,000
	1900/01 "	345,000
	1901/02 "	421,302
	1902/1903 "	910,796
	1903/04 (12 mesi)	1,442,380
	1904/05 "	1,370,755
	1905/06 "	2,736,971
	1906/07 "	4,069,059

Al contrario le asserzioni di Corti sulla Eclipse e sui suoi utili sono per lo meno imprecise: infatti la Casa francese si è ufficialmente costituita nel 1906, mentre nella tabella che segue, stilata dietro indicazioni del rappresentante della Théophile Pathé, i guadagni riferiti alla società francese vengono indicati a partire dal 1903. È probabile che Corti abbia aggiunto ai

---

<sup>57</sup> Guido Corti specifica all'assemblea che il capitale sociale dell'Eclipse è pari a 1.000.000 di lire, la stessa cifra che sarà proposta come capitale iniziale della costituenda società italiana; anche la previsione di bilancio della casa francese per il 1908 (stimata in 1.850.000 lire) è avvicinabile al giro di affari prospettato da Corti per la prima annata di esercizio della futura società milanese. Inoltre le modalità con cui l'Eclipse opera sono molto simili a quelle preventivate per la nuova società italiana: infatti la casa parigina, nata dalle ceneri della succursale della Warwick Trading Company (dal 1903 Charles Urban Trading C.) in Francia, continuerà ad intrattenere stretti legami di collaborazione con la stessa ditta inglese anche dopo avere raggiunto la piena autonomia societaria. Sulla Eclipse si veda tra l'altro: Lefebvre-Mannoni, *Annuaire du commerce et de l'industrie cinématographiques (France-1913)* in Lefebvre-Mannoni (a cura di), *L'année 1913 in France*, "1895 - Revue d'histoire du cinéma", ottobre 1993, n.hors série, p.29-30; Bernard Youen, *Eclipse* in: Albera-Gili, *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, "1895 - Revue d'histoire du cinéma", giugno 2001, n.33, p.169-176.

dati inerenti alla Eclipse quelli relativi agli utili conseguiti, dal 1903 al 1905, dalla Charles Urban Trading C., di cui la stessa Eclipse è, almeno inizialmente, una emanazione<sup>58</sup>. Inoltre, per quanto riguarda l'annotazione concernente i guadagni della Casa francese per l'esercizio 1907 – 1908, è evidente che si tratta solo di una previsione, visto che il bilancio relativo a quell'annata, al momento della redazione del documento, non è ancora disponibile:

Société Eclipse

capit: 1,000,000.

1903/04	49,000
1904/05	80,000
1905/06	162,644
1906/1907	1,000,000
1907/1908 ?	1,850,000 <sup>59</sup>

Nel proseguo dell'incontro Corti accenna poi alla situazione della produzione italiana, indicando la "Cines" e la "Itala Films di Torino (Rossi & C.)", ma soprattutto fa riferimento alla recente costituzione a Milano della "Società Anonima Fabbricazione Films Italiana" a cui viene attribuito correttamente un "capitale di 100.000"<sup>60</sup>.

Le successive osservazioni riportate da Marelli riguardano invece i generi "delle film" che devono costituire una programmazione ideale: "una drammatica, una istruttiva, una comica"; al riguardo si sottolinea che "i soggetti istruttivi costano pei viaggi" mentre per "le altre basta il teatro che però diventa costoso pei costumi speciali, attrezzi, cammuffature..."<sup>61</sup>

Infine vengono tracciate le linee guida da seguire per la costituzione di una nuova casa di produzione a Milano: il progetto prevede una diretta partecipazione all'affare della casa

---

<sup>58</sup> Non ha caso la Charles Urban Trading C. nasce proprio nel 1903, dalla trasformazione della Warwick Trading Company.

<sup>59</sup> Rispetto alle osservazioni sull'Eclipse fatte da Corti si segnala un appunto "azioni da L.100 valgono 500" che sembra far riferimento all'aumento del valore delle azioni della Casa francese. AVM, B F53, Op 55, doc 9.

<sup>60</sup> Come già indicato nel par.2.4 del cap.2 la S.A.F.F.I. (Società Anonima Fabbricazione Films Italiane) viene fondata nel febbraio del 1908.

<sup>61</sup> Rispetto ai costi "pei i viaggi" che peserebbero sulla realizzazione dei "soggetti istruttivi" sembra evidente che Marelli si riferisca alla produzione "dal vero" ritenuta funzionale ad uso educativo. AVM, B F53, Op 55, doc. 8.

francese Théophile Pathé<sup>62</sup> di cui lo stesso Corti si fa evidentemente intermediario: nel resoconto della seduta, manoscritto da Marelli, si legge, tra l'altro, che:

La società Pathé promosse in molti paesi la costituzione di società e industrie cinematografiche, legate a Lei con lo scambio della rispettiva produzione; costruisce stabilimenti adatti per trattazione pellicole e località teatrali; detiene succursali a New York, Buenos Aires, Londra, Berlino, Vienna, Budapest, Mosca, Bruxelles, Barcellona, Cairo, Milano. [Il Corti] Provvide per la sistemazione delle società estere per confederarsi e visto che l'Italia è un buon terreno, vuole che qui si realizzi il suo piano; fece gli studi necessari e con la pratica nell'organizzazione della succursale di Milano e soggiornando a Parigi, valendosi dell'esperienza, venne a concludere di poter fondare la Società Italiana dei Cinematografi Theophile Pathé<sup>63</sup>.

Nella prosecuzione del documento sono trascritte, probabilmente da Visconti di Modrone in persona, le concessioni che la Théophile Pathé dovrebbe garantire alla consociata italiana per concludere un accordo:

---

<sup>62</sup> La Società Théophile Pathé & Co viene creata nel luglio del 1906 e il 13 dicembre dello stesso anno si trasforma in società anonima con il nome di Compagnie des cinématographes Théophile Pathé. Uno dei fondatori, nonché primo direttore generale è Théophile Pathé, fratello del più noto Charles, *deus ex machina* della Pathé Frères – Compagnie générale de phonographes, cinématographes et appareils de précision. Il capitale della Théophile Pathé è di 2.000.000 di franchi e può contare su succursali a Berlino e a Vienna, a cui si aggiungeranno uffici di distribuzione a Mosca, a Milano, a Londra. Théophile Pathé abbandona la guida della Casa già nel luglio del 1907, sostituito da Alexandre Promio, storico operatore dei fratelli Lumière, che la guiderà fino al momento della definitiva cessazione delle attività nel 1913. Sulla Théophile Pathé vedi: J.C.Seguin, *La Compagnie des Cinématographes Théophile Pathé* in Marie-Le Forestier, *La firme Pathé Frères. 1896-1814*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 2004, pp. 107-120; Lefebvre-Mannoni, *Annuaire du commerce et de l'industrie cinématographiques (France-1913)* in: Lefebvre-Mannoni (a cura di), *L'année 1913 in France*, "1895 - Revue d'histoire du cinéma", ottobre 1993, n.hors série, p.48-49.

<sup>63</sup>AVM, B F53, Op 55, doc. 8.

- Diritto di profittare dell'organizzazione internazionale che questa casa ha combinato colla creazione di tutte le sue succursali.
- Diritto esclusivo di profittare di tutti i perfezionamenti e scoperte rapportatesi alla formazione di pellicole cinematografiche senza quindi che per tale fatto vengano spese alla società italiana.
- Diritto di acquistare dalla casa Th. Pathé la pellicola vergine a prezzi di convenienza.
- Diritto di acquistare dalla casa Th. Pathé gli apparecchi cinematografici ai migliori prezzi dando così alla creanda società altra fonte di utili non indifferenti quali quelli che dalla vendita di codeste macchine apprezzatissime si potranno ottenere.
- Diritto di avere i piani completi per l'edificazione dello stabilimento fruendo così dell'esperienza acquisita in proposito dalla casa francese.
- Diritto di comprare a prezzo corrente i materiali necessari per la preparazione delle pellicole
- Diritto di avere l'assistenza del personale tecnico della casa Th. Pathé per seguire l'installazione dello stabilimento e per avviare la produzione delle films<sup>64</sup>.

Di seguito viene riportata la contropartita richiesta dalla Théophile Pathé:

In compenso Pathé domanda percentuali sulla vendita delle films prodotte o riprodotte.

---

<sup>64</sup> AVM, B F53, Op55, doc 8.

Percentuale fissata: 5 centesimi per metro di pellicola venduta e un posto di amministratore nel Consiglio della Società.

Pur trattandosi di un sodalizio con una sola Casa straniera, le condizioni sopra citate mostrano numerose analogie con gli accordi raggiunti un anno più tardi tra la Film d'Arte Italiana e le francesi Film d'Art e Pathé Frères: ad esempio viene sancito il diritto della consociata italiana ad utilizzare il nome (tradotto) della società francese con cui si stabilisce l'accordo (Compagnie des cinématographes Théophile Pathé vs. Compagnia Italiana Cinematografi Théophile Pathé come Film d'Art vs. Film d'Arte Italiana). Inoltre la Théophile Pathé, come del resto farà la Film d'Art a vantaggio della F.A.I. si impegna a fornire alla costituenda società il progetto e le competenze per la costruzione di uno stabilimento cinematografico in territorio italiano<sup>65</sup>.

Le corrispondenze si reiterano anche dal punto di vista distributivo: in entrambi i casi l'accordo tra le parti prevede l'opportunità per la ditta italiana di usufruire della già consolidata rete di vendita internazionale dei soci francesi, possibilità che alla F.A.I. verrà garantita dalla Pathé Frères.

Dal punto di vista commerciale le norme contrattuali divergono, infatti la Théophile Pathé pretende dalla consociata 5 centesimi per ogni metro di pellicola venduta, mentre nel caso del successivo accordo tra F.A.I. e Pathé Frères la Casa francese si impegna: "di assumere, fra l'altro lo sviluppo delle negative e la vendita di esse"<sup>66</sup>. Al contrario dal punto vista gestionale abbiamo nuovamente una convergenza visto che una delle clausole ritenute essenziali dalla Théophile Pathé prevede l'inserimento di un proprio dirigente nel C.D.A. della Compagnia Italiana Cinematografi; una condizione questa ugualmente imposta dalla

---

<sup>65</sup> Nell'Atto di costituzione della Film d'Arte Italiana è specificato che la consociata francese Film d'Art di impegna a fornire: "i piani, gli studi, progetti, ragguagli occorrenti a costruire in Roma o altrove il teatro per la presa delle vedute e rappresentazioni cinematografiche; piani, studi e progetti che la Società Film d'Art francese ha attuato nella costruzione ed impianto del suo teatro di Neuilly e che servirà di modello al teatro da impiantarsi in Italia".

*Bollettino Ufficiale delle Società per Azioni*, parte prima, Roma, anno XXVIII, fasc. XI, 18 marzo 1909, p.33.

<sup>66</sup> *ibidem*.

Pathé Frères alla Film d'Arte Italiana e che si concretizzerà con l'elezione dello stesso Charles Pathé a capo del Consiglio di Amministrazione in qualità di Presidente<sup>67</sup>.

Dopo le annotazioni sulle condizioni che dovranno intercorrere tra la società milanese e la consociata transalpina Théophile Pathé, la parte finale del documento manoscritto, presumibilmente redatta dal conte Visconti di Modrone, riporta in maniera precisa le modalità per l'eventuale costituzione della società cinematografica italo - francese. Secondo gli appunti redatti da Giovanni Visconti di Modrone la società dovrà disporre di un capitale iniziale di 1.000.000 di lire, che verrà utilizzato secondo le seguenti voci:

Capit. 1.000.000	Spese costituzione	29.500
	Terreni	65.000
	Provvig. titolo	20.000
	Impianti amm.	6.700
	Stabil.	239.000
	Ricapit. Pathé	5.000
	capit.	655.000 <sup>68</sup>

Dopo queste prime annotazioni di massima viene stilata una dettagliata previsione di esercizio, probabilmente basata sulle entusiastiche e alquanto improbabili indicazioni fornite a Giovanni Visconti di Modrone dal promotore dell'affare, Guido Corti.

Infatti nel bilancio preventivo viene stimato un giro di affari di oltre 4.500.000 lire, eventualità assai improbabile per una casa di produzione al primo anno di attività.

---

<sup>67</sup> Charles Pathé, oltre ad essere azionista rilevante della F.A.I. con 250 azioni per un valore di 25.000 lire, diventa presidente effettivo della società il 18 marzo 1909.

A. Bernardini, *La Film d'Arte Italiana* in: R.Redì (a cura di), *Verso il centenario Pathé*, Di Giacomo, Roma, 1988, pp.124-125.

<sup>68</sup> "Provvig." si legga "Provvigione"; "Amm." si legga "ammortamento"; "stabil" si legga "stabilimenti"; "Ricapit." si legga "Ricapitalizzazione"; "capit." si legga "Capitale". AVM, B F53, Op 55, doc 8.

*Preventivo di esercizio*

Ricevute	Introiti p. vendita apparecchi	L.	40.000
	Introiti p. vendita films	L.	4.250.000
	Introiti p. vendita affiches	L.	125.000
		L.	4.515.000
Spese	Amministratz.	L.	75.000
	Stabilim.	L.	2.133.000
	Recap. vendita appa. films	L.	118.000
	Percent. alla Soc. Pathé sulla produz. vend.	L.	150.000
		L.	2.476.600
Utili	Diff. attiva	L.	2.038.400
	Ammort 4% capit. Soc. in 25 eserc.	L.	40.000
	Utile lordo	L.	1.998.400
	Tassa R. M. del 10%	L.	199.840
	Utile lordo residuo	L.	1.798.560
	dimin. tassa circolaz. capitale calcolabile all'uno per mille	L.	1.000
Utile netto		L.	1.797.560

pari al 180 % da ripartirsi:

5% fondo riserva  
10% CdA  
15% stipendiati  
70% azionisti<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 8.



Le aspettative appaiono davvero esagerate, ma tuttavia il documento fornisce informazioni rilevanti: in primo luogo la volontà di produrre film, ma anche apparecchiature cinematografiche e affiches, i cui introiti sono quotati l'incredibile cifra di 140.000 lire. Certamente si tratta di un marciano errore di valutazione, ma, pur ridimensionando il dato, la circostanza può far riflettere sulla necessità di riconsiderare l'importanza commerciale di questi particolari prodotti, che comunque tutte le case dell'epoca offrono agli esercenti e che, come riportano spesso le cronache, tappezzano le vie delle città. Altra questione non secondaria che si deduce dalla lettura del preventivo è la sproporzione nell'entità dei costi che vengono ritenuti necessari per la costruzione e l'allestimento di uno stabilimento cinematografico: 2.133.000 lire (corrispondenti a quasi 8.500.000 di euro di oggi). Si rende inoltre noto che la società avrà una durata di 25 anni con un ammortamento del capitale del 4% annuo ("Ammort 4% capit. Soc. in 25 eserc."), che la tassa del Regio Ministero equivale al 10% dell'utile lordo. Proprio rispetto agli utili il documento fornisce l'ennesima indicazione interessante: nel preventivo si stima una percentuale di utile netto annuo del 180%, rendita quasi del tutto assorbita dalle quote dei membri del CdA e dei azionisti (l'80% tra gli uni e gli altri). Certo, come già si è sottolineato, una previsione azzardata, sbilanciata in positivo, ma che fa capire quanto, all'epoca, venga considerata remunerativa la produzione cinematografica, anche agli occhi di investitori smalzati, i quali sono Giovanni Visconti di Modrone e, soprattutto, il ragioniere Carlo Marelli.

Sempre nel medesimo documento vengono specificati i costi tecnici che occorreranno per la costituzione della società, di cui si occuperà un comitato promotore appositamente approntato da Guido Corti.

Competenze e spese legali	L.	3.000,00
Spese Comitato	L.	25.000,00

Registrazione	L.	1.200,00
Pubblicaz.	L.	300,00
	L.	29.000,00 <sup>70</sup>

Infine vengono fissati la suddivisione del capitale sociale in 10.000 azioni da 100 lire cadauna e il numero dei membri del Consiglio di Amministrazione che andrà da un minimo di quattro ad un massimo di nove<sup>71</sup>.

In un appunto manoscritto<sup>72</sup>, il ragionier Marelli annota, seppur in maniera sintetica e frammentaria, altre informazioni in merito alla società francese Eclipse, che, a fronte di un capitale di 1.000.000, avrebbe conseguito utili per 1.850.000 lire<sup>73</sup>; specifica inoltre che i sottoscrittori che hanno già aderito al progetto di Corti sono una ventina e si sono dichiarati disponibili a versare complessivamente 450.000 lire. Il senso delle rimanenti osservazioni, riportate nel foglietto e relative alla fabbisogno di pellicola e all'opportunità di adottare o meno il sistema del noleggio, risulta incomprensibile, ma certamente indicativa è la frase a chiusura dello scritto: "la cinematografia non accenna a cessare, né a tampoco diminuire".

Sulla scorta di quest'ultima constatazione Giovanni Visconti di Modrone non manca di aderire al progetto.

Già il 1° giugno 1908 Guido Corti invia una lettera dattiloscritta<sup>74</sup> a coloro che si sono dichiarati interessati alla costituzione della Compagnia Italiana dei Cinematografi Theophile Pathé, in cui è allegata una scheda di adesione di massima e un elenco di personalità illustri della vita pubblica milanese a cui sarà inviato il programma della costituenda società. Con uno strattagemma geniale Corti chiede a ciascuno dei destinatari

---

<sup>70</sup> Ibidem

<sup>71</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 8.

<sup>72</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 9

<sup>73</sup> Nel medesimo documento, sempre in merito all'Eclipse, si evidenzia che la società gode del supporto di "4 banchieri" e che si avvale delle prestazioni di due operatori, già in forze alla Pathé Frères. Ibidem

<sup>74</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 10.

della missiva di perorare personalmente il progetto ai conoscenti individuati nella lista. Si legge a conclusione della lettera:

Voglia, intanto, Egregio Signore, leggere la nota dei presunti possibili adesionisti e segnare con una righetta quei nomi ai quali Ella crede io possa inviare la circolare e il Programma, ma sotto i di Lei autorevoli auspici.

Si compiaccia poi rinviarmi tale nota accompagnandola di tante sue carte da visita quanti saranno i nomi da Lei contrassegnati, onde io possa allegare tali biglietti alla lettera circolare, e valere come particolare di Lei raccomandazione.

Devotissimo

Corti

L'elenco allegato comprende le figure più rappresentative dell'aristocrazia e del mondo imprenditoriale lombardi con tanto di indirizzi<sup>75</sup>: dal conte Bernardo Arnaboldi Cazzaniga all'industriale Luigi Borghi, dal marchese Camillo Casati Stampa di Soncino a Mario Crespi, rampollo della dinastia di imprenditori tessili, nonché proprietari del "Corriere della Sera"; dal marchese Majnoni d'Intignano, domiciliato presso il Palazzo Reale di Milano, a Leopoldo Pullè, drammaturgo e senatore del Regno, dal marchese Ettore Ponti, industriale tessile e sindaco di Milano, al principe Luigi Alberico Trivulzio, discendente di Tolomeo Trivulzio, da cui il noto Pio Albergo.

---

<sup>75</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 11.

Il prospettato “Programma” che viene successivamente inviato ai papabili azionisti<sup>76</sup> riassume le linee essenziali del progetto, soffermandosi sugli ingenti guadagni che si presume possano derivare dall’investimento e riportando come esempio l’ottimo andamento delle società cinematografiche Pathé Frères ed Eclipse, con tanto di rispettivi bilanci. L’opuscolo a stampa, che reca nell’intestazione “Comitato promotore della Compagnia Italiana Cinematografi Théophile Pathè - Società Anonima per Azioni”, indica nel dettaglio il preventivo di bilancio della costituenda casa di produzione, nei termini già prospettati nella prima riunione ristretta tenutasi a maggio. A corredo del foglio a stampa è allegata una lettera, datata 23 giugno<sup>77</sup>, in cui i membri del Comitato Promotore caldeggiavano personalmente la bontà del piano imprenditoriale illustrato, sottolineano l’appoggio di una “Ditta di fama mondiale” e sollecitano i potenziali investitori a firmare la scheda di adesione al progetto in modo da evitare spiacevoli interferenze da possibili concorrenti:

E siccome trattasi di progetto studiato in tutti i suoi particolari e che si basa su di una fortunata intesa con una Ditta di fama mondiale, siamo certi che la S.V. vorrà metterci in grado anche colla sua sottoscrizione di passare entro il più breve termine alla costituzione della Società, per evitare che una troppo larga notorietà comprometta l'esito dell'affare collo stimolare moltissimi concorrenti.

La lettera si conclude, riportando in calce i nomi dei partecipanti al Comitato Promotore:

---

<sup>76</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 12

<sup>77</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 13

“Ajroldi di Robbiate Barone Capitano Cav. Paolo - Baslini Adv.  
Cav. Antonio - Corti Cav. Guido – Della Somaglia Cavazzi Conte  
dott. Cav. Gian Giacomo - Dubini avv. Carlo - Gallarati Scotti Gian  
Carlo Principe di Molfetta - Giorgi Tenente Rodolfo - Marelli Rag.  
Carlo - Serralunga Langhi Adv. Giuseppe – Visconti di Modrone  
Conte Giovanni”<sup>78</sup>.

La composizione del Comitato Promotore è indicativa dell’ambiente in cui il progetto si evolve e di come l’attività cinematografica non sia più considerata dall’alta società come una pratica disdicevole, ma piuttosto come un’opportunità per allettanti investimenti, tanto che alcuni dei rappresentati più noti della nobiltà milanese si espongono in maniera diretta con i loro pari, dichiarandosi ufficialmente patrocinatori dell’operazione.

Nonostante il drastico giudizio negativo espresso dall’ingegner Agrati, l’*iter* verso la costituzione di una casa di produzione italiana associata alla Théophile Pathé è ormai avviato. Già alla fine di giugno il Comitato ha fatto recapitare ai probabili investitori un secondo comunicato in cui si riportano le linee generali dello statuto che si intende adottare per la società in via di costituzione.

Nel documento a stampa si indica lo scopo sociale dell’Anonima:

La Compagnia Italiana dei cinematografi Théophile Pathé si propone  
come scopo:

- la fabbricazione e la vendita dei films cinematografici - la compera  
ed eventualmente anche la fabbricazione, nonchè la vendita di ogni  
sorta di apparecchi di precisione - la ricerca, lo studio e

---

<sup>78</sup> Da notare che al Comitato Promotore prende parte anche il ragioniere Carlo Marelli, estensore e conservatore dei materiali rinvenuti presso l’Archivio Visconti di Modrone e qui riportati.

l'esploatazione dei processi di fabbricazione e dei brevetti, relativi alla fotografia e al cinematografo - l'acquisto dei brevetti e licenze relativi a quanto sopra - la loro utilizzazione - l'esploatazione pubblica dei propri apparecchi e prodotti - e tutte le operazioni commerciali, finanziarie ed industriali che possano concorrere allo sviluppo della Società. Il tutto con quei mezzi che sono previsti nella relazione e nel preventivo che formano il progetto in base al quale la Società si costituisce<sup>79</sup>.

Di seguito viene definita l'entità del capitale sociale ("£ 1.000.000 in n. 10.000 azioni da £ 100 cadauna; con autorizzazione al Consiglio d'Amministrazione per patto statutario di aumentarlo a £ 2.000.000 per semplice deliberazione del Consiglio stesso")<sup>80</sup>, si chiariscono le norme della conduzione societaria ("L'amministrazione della Società è affidata ad un Consiglio di Amministrazione composto di non meno di cinque e non più di nove membri eletti per la prima volta e per la durata in carica di quattro anni dall'atto costitutivo, in uno al Collegio dei Sindaci del primo esercizio")<sup>81</sup>, si indica, nella persona di Guido Corti, il direttore generale della casa di produzione. Infine si stabilisce la ripartizione degli utili ("il 5 per cento alla riserva legale e fino a che la riserva stessa abbia raggiunto il terzo del capitale sociale - il 10 per cento al Consiglio di Amministrazione - il 85 per cento al capitale")<sup>82</sup> specificando che, per cinque esercizi, il 10% dei dividendi sarà riservato ai membri del Comitato Promotore.

In allegato allo stampato, una cedola nominale per la sottoscrizione delle azioni<sup>83</sup>.

---

<sup>79</sup> Archivio della famiglia Visconti di Modrone, Serie Conte Giovanni Visconti di Modrone, Busta F53, Op 55, doc 14.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Ibidem

<sup>83</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 15

Il progetto è dunque in fase avanzata: in una lettera, datata 25 giugno e indirizzata a Giovanni Visconti di Modrone presumibilmente da Carlo Marelli, vengono esposti al conte gli ultimi dettagli dell'operazione che sono stati discussi nel corso di una riunione, tenutasi il 23 giugno. Nella missiva si riferimento ai rapporti di scambio che devono intercorrere tra la società italiana e la consociata francese: si specifica che ognuna delle Case si impegna a distribuire la produzione dell'altra sul proprio territorio nazionale; al riguardo si afferma che all'emissario della Théophile Pathé, Guido Corti, è stata richiesta:

parità di trattamento circa le nostre consegne a Parigi dei nostri films, con altrettanti da loro consegnati alla Società al loro costo che dovrebbe essere, per nostro conto, tale da impedire o almeno rendere difficile la concorrenza<sup>84</sup>.

Nel proseguo del documento si fa riferimento alla necessità di dover riservare un posto nel Consiglio di Amministrazione della società italiana ad un referente della Théophile Pathé, opzione richiesta dalla Casa francese e che causerà non poche resistenze da parte dei membri del Comitato Promotore

Di seguito si accenna ad alcune questioni relative allo stabilimento di cui la costituenda casa di produzione dovrà dotarsi. Per la costruzione dell'impianto è già stata individuata una zona alla periferia di Milano. Il costo complessivo dello stabilimento, comprese le spese di acquisto del terreno, sarà di “£ 345/mila [...] per area vicino alla Cagnola, per un fabbricato di cui ci mostrò il disegno e il progetto”<sup>85</sup>.

Riguardo agli stabilimenti e all'allestimento necessario per le riprese Marelli specifica:

---

<sup>84</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 16.

<sup>85</sup> Ibidem.

In quanto al teatro (il mio punto oscuro) il Sig. Corti mi fornì esaurienti spiegazioni e cioè trattarsi di locale a vetrate per avere gran luce, ma per il resto (mobilio, scene, vestiari etc.) non essere spesa considerevole poiché il consumo maggiore lo si avrà in carta, non occorrendo che scene a bianco e nero e poco noleggio di persone trattandosi di scene mute<sup>86</sup>.

La lettera si chiude con un'approvazione incondizionata dell'operato di Corti e del suo progetto, anche se la frase di congedo pare suonare come un ammonimento:

Riassumendo e senza creare illusioni, l'affare si presenta bene e può essere molto remunerativo se condotto con economia e con grande attività, sapendo sfruttare in un breve periodo di tempo; ha in sé tutti gli elementi per corrispondere al capitale impiegato un lauto interesse, finché la voga, come in tutte le cose, non sarà passata oppure sostituita da altre attrattive più o meno geniali<sup>87</sup>.

Il contenuto della lettera, come indicato, fa riferimento ad una riunione tenutasi il 23 giugno, durante la quale Marelli redige un appunto manoscritto<sup>88</sup> da cui è possibile comprendere più nel dettaglio le questioni trattate. All'incontro partecipano oltre a Corti e a Marelli alcuni membri del Comitato Promotore: il conte Gian Giacomo Della

---

<sup>86</sup> Quando Marelli afferma: “il resto (mobilio, scene, vestiari etc.) non essere spesa considerevole poiché il consumo maggiore lo si avrà in carta, non occorrendo che scene a bianco e nero”, vuole dire che, essendo i film girati in bianco e nero, le scenografie possono essere allestite con fondali in cartapesta e con l'ausilio di pochi elementi di arredo, mentre quando scrive: “poco noleggio di persone trattandosi di scene mute” intende sottolineare che, trattandosi di film muti, non occorrono attori particolarmente preparati e dunque il loro compenso non comporterà costi eccessivi. Ibidem.

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 17



Somaglia, l'avvocato Carlo Dubini, il tenente Rodolfo Giorgi, l'avvocato Giuseppe Serralunga Langhi. Nel corso dell'incontro vengono poste a Corti alcune condizioni che tutelino la consociata italiana nei rapporti con la Théophile Pathé: in primo luogo si sottolinea che la Compagnia Italiana Cinematografi dovrà avere il diritto di sfruttare tutte le scoperte e le invenzioni di cui la Théophile Pathé può disporre; in particolare si nuovamente riferimento esplicito ai sistemi di sincronizzazione con il fonografo, questione che sembra stia particolarmente a cuore ai promotori italiani. Quindi si specifica che la società italiana si rifornirà della pellicola vergine direttamente dalla consociata francese, che si dovrà impegnare a cederla al prezzo di costo. Un'ulteriore punto preso in esame riguarda la distribuzione dei film prodotti dalla Casa italiana: il negativo di ciascun film dovrà essere inviato in tutte le filiali della Casa francese, che provvederà a stamparne i positivi e a vendere le copie. Di seguito l'appunto evidenzia genericamente alcune controversie irrisolte rispetto alla parità di trattamento tra le parti, facendo riferimento ad una lettera inviata dalla Pathé già nell'aprile del 1908, di cui però non è stata trovata traccia.

Nella parte successiva dello scritto, dopo alcune annotazioni riguardo al trattamento economico da riservare ai membri del CdA e agli ideatori del progetto, viene fatto riferimento a non meglio specificate modifiche da introdurre nella bozza dello statuto da adottare e infine viene riportata una previsione riguardo le capacità produttive della futura casa di produzione italiana. Nel merito si fissa in 9.440 m. al giorno la produzione giornaliera, che al prezzo di 1,25 lire al metro frutterebbe un utile lordo di 11.800 lire giornaliere, pari a circa 4.250.000 lire annue.

In una nota successiva viene indicata in 600/ 700 m. la lunghezza media di un film, dettaglio non irrilevante, visto che nel 1908 i metraggi della produzione italiana sono, di norma, assai inferiori.

Non meno interessanti le informazioni relative allo stabilimento da costruire e alle spese per le riprese: dopo aver specificato che le scenografie non hanno costi rilevanti e che le “troupes” di attori possono essere assunte giornalmente e dunque senza costi proibitivi<sup>89</sup>, Marelli annota che l’area da destinarsi ai fabbricati e al teatro di posa deve essere di circa 3.000 mq.: al prezzo di 15 lire al metro, presumibilmente indicato da Corti che ha già individuato l’area adatta<sup>90</sup>, la spesa per l’acquisto del terreno sarebbe di circa 45.000 lire. Sapendo che il costo complessivo dell’impianto stimato da Corti è di L. 345.000<sup>91</sup> si deduce che le spese per la costruzione del fabbricato e l’acquisto delle attrezzature necessarie sono valutate in circa 300.000 lire.

Nonostante la considerevole entità degli investimenti necessari, il progetto di Corti sembra procedere nel migliore dei modi, ma già nel mese di luglio, emergono i primi dubbi sulla solidità della società francese alla quale la costituenda casa di produzione milanese intende associarsi e, più in generale, sull’opportunità di avviare un’attività industriale nel settore cinematografico in un periodo in cui il comparto è oggettivamente in sofferenza.

I temi sono affrontati a margine di una corrispondenza inviata da Carlo Marelli al conte Giovanni Visconti di Modrone, assente in quel periodo da Milano, ma desideroso di avere informazioni sul progetto cinematografico in cui si è impegnato in prima persona. Marelli nella lettera fa riferimento ad un colloquio avuto con l’ingegner Agrati, recatosi a Parigi per conto del noto esercente milanese Antonio Bonetti con l’incarico di sondare lo stato di salute della cinematografia francese. Riferisce Marelli:

---

<sup>89</sup> Oltre alle informazioni riportate al Conte nella lettera del 25 giugno a cui si è fatto riferimento in precedenza, in questo appunto viene anche specificato che le *troupes* di attori possono essere reclutate giornalmente e dunque con costi relativi.

<sup>90</sup> Come già riportato, nella lettera, datata 25 giugno e inviata da Marelli al Conte Visconte Modrone si specifica che Corti ha già proposto un’area per la costruzione degli stabilimenti in zona Cagnola. Vedi nota 80.

<sup>91</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 17

ieri stesso l'Egregio Avv. Cesare Agrati mi ha telefonato di aver ricevuto la circolare diramata dal Comitato Promotore e di sentirsi in obbligo di riferire quanto segue: incaricato dal Cav. Bonetti si portò tempo fa a Parigi per studiare l'industria dei films;

Ebbe diversi colloqui con la Ditta Pathè Freres e Eclipse, nonché con la ditta Theophile Pathè di assai minore importanza. Poté constatare che la Francia attraversa ora una crisi gravissima in questa industria, che le suddette Case sono preoccupatissime per l'avvenire. La causa principale è dovuta alla locazione delle films, le quali potendosi usare per molto tempo con pochissimo deperimento, ha causato quasi completamente l'arresto della produzione, e la Casa Pathè vorrebbe limitare la locazione per distruggere i films. Trova quindi molto arrischiato l'impianto di uno stabilimento per questa industria che oggi può essere sfruttata anche dai piccoli fotografi senza una spesa eccessiva<sup>92</sup>.

Le indiscrezioni dell'ingegner Agrati mettono in evidenza alcune questioni effettivamente rilevanti come l'oggettiva congiuntura sfavorevole che sta attraversando la cinematografia, l'adozione del sistema del noleggio da parte della Pathé Frères, il sentito problema dello sfruttamento indiscriminato delle copie dei film e la perdurante presenza sul mercato di piccoli produttori che realizzano film a basso costo, danneggiando le case di produzione più strutturate. Viene inoltre sottolineata la posizione di secondo piano della Théophile Pathé sul mercato francese e internazionale.

---

<sup>92</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 18

Le perplessità esternate da Agrati e riportate nella lettera di Marelli sembrano trovare una qualche conferma nel non esaltante esito della campagna di raccolta di adesioni, che il Comitato Promotore della Compagnia Italiana Cinematografi Théophile Pathé sta portando avanti. Nella medesima missiva, in merito ad una riunione del Comitato avvenuta il 18 luglio, scrive Marelli:

Esaminarono le adesioni avute di ritorno in numero abbastanza  
soddisfacente, data anche la stagione poco propizia. [...]

L'Egregio Signor Avv. Baslini ha invitato nella sua villa a Merate per  
una riunione privata il Cav. Guido Corti, il Conte della Somaglia e  
l'Avv. Serralunga, per accordarsi sul modo di ottenere il concorso  
pecuniario del ceto Industriale, fiduciosi che questo non vorrà  
mancare, d'appoggio all'iniziativa della Nobiltà Milanese<sup>93</sup>.

La costituzione della Compagnia Italiana Cinematografi Théophile Pathé viene pomposamente definita da Carlo Marelli come: “iniziativa della Nobiltà Milanese”, ma nonostante l’aristocratica paternità il progetto non sembra raccogliere tra gli industriali del capoluogo lombardo i consensi sperati. La calura estiva, a cui si accenna per giustificare la relativa stasi nella raccolta di adesioni, sembra mitigare l’attenzione per il progetto e non solo da parte degli accaldati imprenditori milanesi. Infatti nel *dossier* archiviato da Marelli non compare alcuna comunicazione effettuata nel mese di agosto in merito alla costituzione della società cinematografica. In data 1° settembre Guido Corti invia una lettera dattiloscritta su carta intestata della Compagnia Italiana Cinematografi Théophile Pathé a tutti gli “aderenti al progetto di una Società per la fabbricazione di films per cinematografo, sotto la ditta Theophile Pathè”. Il contenuto non lascia dubbi su intervenuti problemi in

---

<sup>93</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 19

relazione al progetto precedentemente prospettato. In particolare si fa accenno a “osservazioni ed obiezioni cortesemente mosseci sull'opportunità di assumere una etichetta straniera”. I dissidi in merito alla definizione del rapporto da stabilire tra la Théophile Pathé e la consociata italiana devono essere stati gravi, tanto da mettere in discussione il piano originale nel suo complesso. Continua, infatti, Corti:

Ed oggi ci troviamo in grado tanto di rispondere a tutte le obiezioni fatte al progetto originario quanto (se questo fosse il desiderio degli aderenti) di presentarne un altro che, mantenendo intatti gli elementi di successo dell'originario, assicuri a noi - all'infuori di ogni estranea ingerenza e senza vincoli - un'ottima remunerazione pel capitale interessato.

Si ribadisce dunque che il problema è l'ingerenza eccessiva della Theophile Pathé e, sull'argomento, Guido Corti invita tutti gli “aderenti” ad organizzare una riunione: dell'incontro, tra le carte archiviate da Marelli, non vi è alcuna testimonianza, come, del resto, non vi sono altri documenti relativi alla costituzione della casa cinematografica risalenti ai mesi di settembre, ottobre e novembre.

È datata 2 dicembre 1908 una lettera inviata al conte Giovanni Visconti di Modrone dall'avvocato Giuseppe Serralunga Langhi, uno dei promotori della Compagnia Italiana Cinematografi, il quale ribadisce la definitiva rottura con la Théophile Pathé<sup>94</sup>, ma al contempo rilancia il progetto per la costituzione di una casa cinematografica, questa volta

---

<sup>94</sup>Uno dei plausibili motivi della fine dei rapporti con la Théophile Pathé può risiedere nelle condizioni precarie in cui versa la società transalpina. Nonostante gli sforzi di Alexandre Promio, dirigente e amministratore, la Casa francese naviga in cattive acque, tanto che alla fine di agosto la produzione sembra sul punto di essere sospesa; la crisi si aggraverà ulteriormente nei mesi successivi e nel gennaio del 1909 si renderà necessaria la diminuzione del capitale ( da 2.000.000 a 500.000 franchi) e la svalutazione del titolo (4 azioni del vecchio corso per 1 azione del nuovo corso).  
J.C.Seguin, op. cit., p.114.

tutta italiana, a Milano. L'avvocato, tra l'altro, auspica che il *deus ex machina* dell'operazione sia proprio Giovanni Visconti di Modrone:

Ill.mo Sig. Conte,

Il progetto per la Società Cinematografica ha fatto grandi passi e quel che più importa è venuta completamente liberandosi da vincoli con altre Società. Si sarebbe quindi decisi di convocare al più presto i promotori prima, gli aderenti poi, per costituire senz'altro la Società. Naturalmente abbiamo pensato di far capo a Lei e perciò mi permetto chiederLe se in uno dei prossimi giorni, data la festa di S.Ambrogio Ella potrebbe convocare presso di Lei i promotori<sup>95</sup>.

Dunque il nuovo progetto prevedrebbe la costituzione di una nuova casa di produzione, completamente svincolata da ingerenze da parte di consociate straniere e che vede come figura di riferimento il conte Giovanni Visconti di Modrone: l'accordo con la Théophile Pathé è definitivamente affossato, ma Guido Corti rimarrà comunque l'organizzatore della rimodulata operazione. Un tale cambiamento di orizzonti prevede innanzitutto l'aggiornamento del nome della società, con la cancellazione di ogni riferimento alla Théophile Pathé: già nel luglio del 1908 viene inviata ai probabili futuri azionisti una nuova scheda di adesione e un programma societario<sup>96</sup> che reca nell'intestazione: "Compagnia Italiana Cinematografi Hesperia": la denominazione è ancora provvisoria, tanto che in una delle schede rinvenute tra le carte di Marelli, dopo la dicitura "Hesperia" viene aggiunta, in matita blu, la scritta "Films"<sup>97</sup>. Durante una riunione che si tiene l'8

---

<sup>95</sup> AVM, B F53, Op 55, do 20

<sup>96</sup> Il testo del programma dell'Hesperia è indentico a quello già utilizzato per promuovere la precedente Compagnia Italiana Cinematografi Théophile Pathé: l'unica modifica sta appunto nell'intestazione che riporta il nuovo nome adottato dalla costituenda società: Compagnia Italiana Cinematografi "Hesperia". AVM, B F53, Op 55, doc 21

<sup>97</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 22

dicembre viene anche impostato un marchio, che mette in risalto la paternità milanese del progetto e, allo stesso tempo, allude al ruolo centrale dei Visconti di Modrone nella futura impresa: il simbolo pensato per rappresentare la società e abbozzato a matita su una minuta redatta da Marelli, reca uno stemma sormontato da una corona, con a fianco due draghi viscontei; in basso la scritta “Milano” e sopra “Hesperia Films”<sup>98</sup>.

### *3.5 Una film d’Art in Italia, prima della F.A.I.*

Nell’*incipit* del paragrafo precedente si segnalavano gli stretti rapporti di collaborazione e dipendenza che, per statuto, la Film d’Arte Italiana intrattiene con le società francesi Film d’Art e Pathé Frères. Nel medesimo documento statutario viene indicata un’altra prerogativa che caratterizza in maniera essenziale la casa di produzione fondata a Roma il 18 marzo 1909: la F.A.I., al pari della consociata Film d’Art, ha come finalità primaria la realizzazione di film a soggetto storico o tratti da opere letterarie e teatrali.

Se i promotori della Compagnia Italiana Cinematografi Théophile Pathé sono stati vicini a costituire una società cinematografica italo-francese molto prima della fondazione della F.A.I., i medesimi personaggi, una volta alla guida della neonata Hesperia, saranno sul punto di anticipare il progetto per una casa di produzione in Italia esclusivamente votata alla realizzazione di “film d’arte”, che solo successivamente verrà finalizzato da Re Riccardi e Lo Savio<sup>99</sup>.

La prima riunione del Comitato Promotore dell’Hesperia dopo il divorzio dalla Théophile Pathé ha luogo l’8 dicembre. Durante l’incontro Marelli scrive su due foglietti alcune

---

<sup>98</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 23

<sup>99</sup> Il noto impresario teatrale Re Riccardi e Gerolamo Lo Savio, che, con Ugo Falena è stato il principale realizzatore della F.A.I., saranno, assieme ad André Lafitte, i veri fautori del progetto Film d’Arte Italiana. Sull’argomento si veda, tra gli altri: A. Bernardini, *La Film d’Arte Italiana*, op.cit.; A. Navantieri, *Film d’Arte, ma italiana*, op.cit.

annotazioni riguardo ai temi trattati, dai quali, nonostante la sinteticità degli appunti, è possibile azzardare alcune considerazioni. Innanzitutto, dalla lettura del primo scritto<sup>100</sup>, si deduce che sono presenti alla riunione due personaggi in precedenza mai nominati: si tratta di due personalità eccellenti della scena politica milanese, l'avvocato Giuseppe De Capitani d'Arzago e il conte Carlo Porro, che avrà un ruolo determinante nel proseguo della vicenda.

Di seguito, a margine di una lista di nomi di città americane ed europee, viene fatto esplicito riferimento al *trust* Pathé Frères, anche se dallo scritto non è immediatamente comprensibile il senso della citazione. Al contrario risulta evidente l'interesse per il modello produttivo e distributivo francese: infatti si sottolinea che a Parigi vengono allestite proiezioni di pellicole a colori con l'ausilio del fonografo ad un costo di ingresso di 40 lire. Ancora una volta viene a più riprese ribadita l'attenzione per la sincronizzazione e per le "pellicole cantate e parlate". Oltre ad altri dati già noti, sono appuntate alcune informazioni riguardo le future concorrenti italiane: della Cines si indica l'entità del capitale, di cui più di un terzo è composto da titoli azionari ("3 milioni = composti effetti 1 ¼ milione"<sup>101</sup>), si accenna genericamente alla presenza di due società cinematografiche a Torino e quindi si fa riferimento alla S.A.F.F.I. – Comerio, dotata di un capitale di 600.000 lire, di cui solo 380.000 versate. A fianco di questa annotazione è segnato "2 teatri".

Dagli appunti presenti nel secondo promemoria<sup>102</sup>, anche questo dedicato alla seduta dell'8 febbraio, si deduce che, probabilmente, uno degli argomenti della assemblea è la produzione "di film d'arte"; infatti viene fatto il nome dell'attrice Sarah Bernhardt, in quel periodo ingaggiata dalla Film d'Art francese e, di seguito, una lista di attori teatrali italiani: la Ristori, Zacconi, Ferravilla, possibili interpreti di una produzione "artistica" italiana.

---

<sup>100</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 24

<sup>101</sup> Ibidem

<sup>102</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 23.



Un altro dato interessante deriva dalla nota “film religiosi = oratori”<sup>103</sup>: infatti la cinematografia a tema religioso sarà un’opportunità che verrà considerata anche in seguito dai promotori del progetto per la costituzione della Compagnia Italiana Cinematografi Hesperia.

La possibilità di una produzione di film ad alto contenuto artistico viene ribadita in una riunione successiva: nella minuta relativa ad un incontro tra i Promotori della Compagnia Italiana Cinematografi Hesperia, datata 22 dicembre 1908, Marelli scrive: “società con capitali francesi; nuova produzione films d'arte; Novelli, Duse, Praga”. Esiste dunque un progetto che prevede di impiantare in Italia una casa cinematografica specializzata in film d'arte e finanziata con capitali francesi: negli appunti relativi all'assemblea il rag. Marelli indica anche alcuni nomi della scena teatrale italiana che potrebbero essere fruttuosamente impiegati in questo genere di produzione: il drammaturgo Marco Praga e gli attori Ermete Novelli<sup>104</sup> ed Eleonora Duse.

La società italiana coinvolta nell’operazione potrebbe essere proprio l’Hesperia; infatti, nonostante il tumultuoso divorzio con la Théophile Pathé, i membri del Comitato vagliano comunque con attenzione la possibilità di consociarsi con un'altra società straniera, in questo caso, la prestigiosa e certo finanziariamente più attrezzata Pathé Frères.

In un incontro ristretto che si tiene 28 dicembre e a cui sono presenti i soli Guido Corti, Giuseppe De Capitani, Carlo Marelli e Giovanni Visconti di Modrone si dibatte della questione: nel resoconto manoscritto di Marelli si indica chiaramente che: “la Pathé Frères, mette a disposizione 300/mila lire perché la nuova Società Cinematografica non tratti che i soli films d'arte”<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> Ibidem

<sup>104</sup> Il celebre attore teatrale Ermete Novelli (1851-1919) fu effettivamente uno tra i primi grandi interpreti del palcoscenico ad impegnarsi nella cinematografia, assunto nel 1910 proprio dalla Film d'Arte Italiana con cui girerà alcuni film sotto la direzione di Gerolamo Lo Savio.

<sup>105</sup> Doc 25

Si fa poi riferimento che a Parigi produce solo “films d’arte”, dunque alla Film d’Art francese, di cui viene indicato il capitale sociale (“Società di 500/mila” franchi in “azioni a pagare”<sup>106</sup>), si segnalano i rapporti diretti tra questa società e la Pathé Frères che “ha la sede per queste proiezioni nella Sala Serrat [sic: Salle Charras]”<sup>107</sup> e infine, nonostante la diffidenza di Guido Corti che: “non ritiene possibile limitare la nostra produzione ai soli film d’arte”, viene reso noto che sono già stati presi accordi per discutere l’affare con un rappresentante della Pathé Frères.. L’appuntamento è fissato per il 3 gennaio 1909 a Firenze.<sup>108</sup>

Purtroppo tra le carte esaminate non vi è traccia di una documentazione relativa a questo incontro ma i presupposti per una trattativa diretta tra emissari del Comitato Promotore milanese e inviati della Pathé Frères o della Film d’Art non mancano. Un tramite possibile è lo stesso Guido Corti, rappresentante per l’Italia della Théophile Pathé, società che ha avuto tra i propri azionisti di rilievo Jules Formigé e Paul Lafitte, entrambi successivamente approdati con ruoli di primo piano alla Film d’Art. In particolare Paul Lafitte è fratello e socio di André Lafitte, colui che sarà il vero artefice della costituzione della Film d’Arte Italiana. Un altro personaggio che con ogni probabilità può vantare dirette relazioni con gli interlocutori della Film d’Art è l’ingegnere milanese Dino Foà, la cui presenza è segnalata una riunione ristretta tra i membri del Comitato Promotore della Società Cinematografi Hesperia; l’ing. Dino Foà, solo qualche mese dopo, entrerà a far parte del primo Consiglio di Amministrazione della F.A.I.

In ogni caso in uno scritto del 2 febbraio 1909 (probabilmente redatto da Giovanni Visconte di Modrone in persona) troviamo la riprova del concreto interesse che i membri del

---

<sup>106</sup> Il dato è esatto: la Film d’Art, società per azioni, effettivamente dispone di un capitale di 500.000 franchi.

<sup>107</sup> Tra le carte dell’Archivio del conte Giovanni è conservato un elegante Op della Salle Charras relativo al programma quindicinale delle proiezioni che si tennero nella sala a partire dal 15 febbraio 1909.

<sup>108</sup> Il luogo dell’incontro tra i rappresentanti del Comitato Promotore e l’emissario della Pathé Frères è particolarmente significativo, visto che proprio a Firenze il 2 marzo 1909, nello studio dell’avvocato Tamburini, verrà fondata la Film d’Arte Italiana.

Comitato rivolgono all'embrionale progetto di una Film d'Art in Italia: negli appunti vengono dettagliatamente riportati i termini dell'affare.

Casa Pathé: per ogni edizione 250 esemplari. Ogni film metri 200  
quindi ogni edizione 250 x 200 m.= m. 50.000.

La Casa Pathé produce in media 11 edizioni per settimana; ma pei films d'Art si preventivano non più di 50 edizioni annuali. Ora ogni film m. 50.000 x 50 (edizioni annuali) pari a m. 2.500.000 di film all'anno. Le spese di tiratura e ammortamento si calcolano per 50 centesimi al metro. Inoltre si calcola provvigioni del 33% alla Casa Pathé per la vendita. Data la superiorità della produzione Pathé la società [italiana] deve esigere un prezzo medio di £ 2 al metro.

Ora dedotte le spese suddette, rimane il beneficio di una lira al metro – ossia £ 2.500.000.

Su questo beneficio vanno caricate le spese del teatro [di posa], i diritti d'autore e le spese generali che i Promotori ritengono possano residuare un utile ancora di £ 1.500.000 (le spese ritenute per 1 milione)<sup>109</sup>.

Soprattutto la frase “pei films d'Art si preventivano non più di 50 edizioni annuali” lascia spazio a pochi dubbi circa ad un abboccamento diretto tra il Comitato e la Pathé Frères. Nonostante la prosa involuta dell'appunto tecnico i dati sono precisi: un film ("edizione") misura di media circa 200 mt. e si ne sviluppano 250 copie positive ("esemplari"), pari a 50.000 metri di pellicola per ogni film; con un catalogo di 50 film all'anno si arriverebbe a

---

<sup>109</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 26

produrre 2.500.000 metri annui di pellicola . Il costo vivo a carico della società italiana è valutato in circa 50 centesimi al metro a cui si deve aggiungere la percentuale del 33% spettante alla Pathé Frères che si incarica delle vendite. Detratti questi costi e valutando un prezzo di vendita dei film a 2 lire al metro, la società italiana conseguirebbe un ricavo di circa 1 lira per metro prodotto e dunque un ricavo annuo di 2.500.000 lire ( 1 lira x 2.500.000 mt.). Questa cifra, depurata dei costi di ammortamento relativi al teatro di posa, ai diritti d'autore e alle spese generale (valutabili complessivamente in L.1.000.000), equivarrebbe ad un utile netto annuo di 1.500.000 di lire.

Una previsione forse troppo ottimistica, ma che lascia presagire un ottimo affare; un affare a cui anche altri imprenditori milanesi sono vivamente interessati.

In una lettera datata 10 febbraio e indirizzata a Uberto Visconti di Modrone, fratello del Conte Giovanni, l'editore musicale Tito Ricordi<sup>110</sup> svela l'esistenza di un altro piano finalizzato alla costituzione di una casa cinematografica specializzata in film d'arte. Ricordi dichiara di far parte di una cordata di investitori che si sono uniti a questo scopo e sollecita Uberto Visconti ad entrare nella società, sottolineando che il gruppo a cui si riferisce non ha alcun rapporto con il Comitato Promotore della Società Italiana Cinematografi Hesperia, capitanato da suo fratello Giovanni. Scrive Tito Ricordi:

L'affare che t'ho proposto è ben altro; questo è principalmente  
basato sul fatto di un'intesa piena, intiera coi Sigg. Pathé Freres,  
così come ha fatto la Società "Le Films d'Art" a Parigi; e a riprova  
di ciò ti posso garantire che il Sig. Charles Pathè farà parte del

---

<sup>110</sup> La famiglia Ricordi è a capo della prestigiosa omonima Casa di edizione musicali, fondata nel 1808 da Giovanni Ricordi. Nel corso dell'Ottocento la Ricordi legherà il proprio marchio alla produzione musicale prima di Verdi e poi di Puccini. Nel 1909 la guida della società è nelle mani di Giulio Ricordi, padre di Tito. Alla morte di Giulio, la direzione della Casa viene assunta dallo stesso Tito, che gestirà l'azienda fino al 1919. Personaggio eclettico, Tito Ricordi fu anche librettista di opere liriche, autore dei libretti di *Francesca da Rimini* e de *La Nave*, trasposizioni operistiche dei due celebri drammi di Gabriele D'Annunzio.

Consiglio di Amministrazione della Società Italiana. Ti unisco tre documenti importanti, uno sulla “Film d'Art”, l'altro la convenzione tra questa e la Casa Pathè di Parigi che servirà di base alla convenzione colla Società Italiana e lo schema dello Statuto di questa, avvertendoti che per ora il Capitale sarebbe di 500.000 franchi.

Siccome assai facilmente accetterò di essere il Direttore artistico di questa Società [...] così sarei ben lieto di averti con me anche in questo affare che si annuncia come ottimo e che, in ogni modo, è una cosa molto seria, e non già un'imbrogliatura come t'avevano lasciato supporre. Del resto se non ti bastano le mie assicurazioni chiedi a tuo fratello Guido cosa ne pensa il Sig. Bonomi, ch'egli ben conosce, di questa nuova Società Cinematografica. Il Sig. Bonomi è il proprietario del Cinematografo Centrale sotto i Portici (ex Magazzino Haas) persona onesta e abilissima che ha saputo crearsi in poco tempo una posizione straordinaria nell'Industria dei cinematografi; egli mi ha dichiarato che la nuova Società, facendo un accordo con la Casa Pathé Frères, dà tutte le garanzie che l'affare è basato molto seriamente ed ha tutte le probabilità di un pieno successo<sup>111</sup>.

Con ogni probabilità il gruppo di investitori a cui Tito Ricordi fa riferimento è proprio quello che ventidue giorni dopo, il 2 marzo 1909, darà vita alla Film d'Arte Italiana: le informazioni riservate che l'editore musicale dimostra di conoscere e che puntualmente

---

<sup>111</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 27

saranno confermate dai fatti (vedi l'elezione alla presidenza della F.A.I. di Charles Pathé) sembrano presupporlo<sup>112</sup>.

Sta di fatto che il Gruppo Promotore della Società Cinematografica Hesperia viene effettivamente escluso dall'affare: il tentativo di Giovanni Visconti di Modrone e soci di costituire a Milano una società cinematografica mista italo-francese viene per la seconda volta frustrato.

Nonostante l'ennesimo infortunio e successive varie vicissitudini il gruppo originario degli aristocratici investitori persiste nell'idea di allestire una casa di produzione e l'occasione si presenta quando, nel corso del 1909, un'altra industria cinematografica milanese, la S.A.F.F.I. - Comerio entra in crisi ed è costretta a svalutare consistentemente il proprio capitale azionario<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Un altro indizio a favore di questa tesi è l'indicazione del Sig. Bonomi, quale garante della bontà dell'operazione; Vittorio Bonomi, l'esercente milanese a cui fa riferimento Tito Ricordi nella lettera, si presume fosse in rapporti di parentela e di affari con Alberto Bonomi, che, in qualità di "procuratore speciale", rappresenterà l'assente Charles Pathé presso lo studio dell'avvocato fiorentino Pierattini al momento della fondazione della F.A.I. Aldo Bernardini, "La Film d'Arte Italiana", in Riccardo Redi (a cura di), *"Verso il centenario" Pathé*, Di Giacomo, Roma 1988, p. 122.

<sup>113</sup> Come curiosamente era successo qualche mese prima alla Théophile Pathé anche la S.A.F.F.I. - Comerio è costretta a svalutare il proprio pacchetto azionario e nella stessa percentuale: le azioni S.A.F.F.I. - Comerio si deprezzano, passando da un valore di L. 100 cad. al prezzo di L.25 cad. "Foglio di Annunzi Legali della Reale Prefettura di Milano", Puntata n. 65, Mercoledì 1 Febbraio 1911, annuncio n. 3359, p. 1560.



## Capitolo 4

### Alle origini della Milano Films

#### 4.1 *La breve parabola della S.A.F.F.I. - Comerio*

Nei mesi in cui Visconti di Modrone e il Comitato Promotore della Compagnia Italiana Cinematografi Théophile Pathé sono impegnati nella difficile impresa di costituire una società cinematografica italo-francese, la Luca Comerio & C. e la S.A.F.F.I. si sono fuse, dando vita ad una casa di produzione che pare destinata a ritagliarsi un ruolo di eccellenza nel panorama cinematografico italiano ed internazionale.

In primo luogo la nuova dirigenza della S.A.F.F.I. - Comerio organizza una efficiente rete distributiva per zone geografiche (ad esempio in Liguria la rappresentanza viene affidata a Giovanni Fornerisil, mentre l'agente per Roma è il ragionier Francesconi<sup>1</sup>). Anche all'estero la casa di produzione ha diversi canali di vendita: in Francia il rappresentante della società è Charles Helfer, mentre negli Stati Uniti la S.A.F.F.I. – Comerio si serve degli uffici della Film Import and Trading Co. e in Inghilterra è rappresentata dalla Williams, Dresler & Co., già in precedenza in affari con la Luca Comerio & C.

L'interesse ai mercati internazionali della Casa di Milano si evince anche dalla partecipazione di Luca Comerio e Riccardo Bollardi al congresso dei produttori cinematografici che si tiene a Parigi nel 1909: nell'occasione, come già accennato al capitolo 2, Bollardi è uno dei due rappresentanti italiani nel direttivo internazionale preposto a far rispettare gli accordi presi durante il consesso.

---

<sup>DOC.1</sup> A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Piola, *Moltiplicare l'istante*, op.cit., p.104.



Grazie alla competenza di Luca Comerio e Riccardo Bollardi, che, di fatto, rimangono alla testa della nuova società, la S.A.F.F.I. - Comerio ha tutte le qualità necessarie per una produzione di prestigio, appetibile all'estero come in Italia; innanzi tutto dispone di uno stabilimento sufficientemente attrezzato (in via Arnaldo da Brescia), dotato di un teatro di posa, in cui sono all'opera due professionisti di alto livello, come il direttore artistico Mario Morais e l'operatore Sergio Ermineo Romeo Waschke.

Nel giro di pochi mesi l'organico della S.A.F.F.I. – Comerio si rafforza ulteriormente: per quanto riguarda il personale tecnico vengono assunti l'eccellente direttore esecutivo, Renato Bini, e Armando Rinaldini, che diventa responsabile del reparto riservato alla stampa dei positivi, mentre, per ciò che concerne l'allestimento della messa in scena dei film, entrano far parte dello *staff* della Casa milanese gli scenografi Properzi e Locatelli. Tra gli operatori si segnalano Emilio Roncarolo e Mario Brovelli, all'ombra dei quali fanno praticantato i fotografi Carlo Montuori e Leandro Berscia, anch'essi destinati ad una brillante carriera dietro la macchina da presa<sup>2</sup>.

Nel 1909 entrano a far parte del personale della S.A.F.F.I. – Comerio anche il famoso regista e attore teatrale Giuseppe De Liguoro e il realizzatore francese Gabriel Moreau, che sarà poi sostituito nel ruolo di direttore artistico da Vitale De Stefano: tra le fila del personale artistico si aggiungono anche il consigliere Francesco Bertolini e il professor Adolfo Padovan, noto saggista e intellettuale milanese, nonché redattore alla Hoepli.

Almeno fino alla metà del 1909, a capo di questa compagine di professionisti di alto livello rimane Luca Comerio, con ogni probabilità il vero ispiratore delle strategie produttive della Casa milanese, che continuerà a perseguire quel percorso di elevazione culturale dei soggetti cinematografici già avviato dalla Luca Comerio & C.

---

<sup>2</sup> Ivi, p.97.

Per la realizzazione dei film di finzione più prestigiosi - per lo più riduzioni di opere letterarie e testi teatrali o trasposizioni cinematografiche di episodi storici - Comerio e Bollardi si affidano a Giuseppe De Liguoro, che nel suo primo anno di attività a Milano gira, tra gli altri, *Marin Faliero*, *Doge di Venezia*<sup>3</sup>, *Nella dè Loredano*<sup>4</sup>, *Martire pompeiana*<sup>5</sup> e *Parisina*<sup>6</sup>, tratto dal poema di Byron e trasposto in soggetto cinematografico da Gualtiero Fabbri<sup>7</sup>, firma di spicco della “Rivista Fono-cinematografica”.

Le velleità artistiche dei dirigenti della S.A.F.F.I. – Comerio sono confermate nell’aprile del 1909 quando viene avviata una trattativa addirittura con il più noto letterato dell’epoca, Gabriele D’Annunzio. Il vate della poesia italiana, già nel maggio del 1908, in un’intervista rilasciata ad Ettore Janni sul “Corriere della Sera” ha tessuto pubblicamente le lodi dello spettacolo cinematografico<sup>8</sup>. L’accordo tra D’Annunzio e la S.A.F.F.I. - Comerio viene alla fine perfezionato: il poeta si impegna, come da contratto, a produrre annualmente sei soggetti cinematografici e ad approntarne entro la fine del 1909 almeno tre, di cui curerà personalmente la messa in scena. La cifra pattuita è stratosferica: a D’Annunzio spetteranno 2000 lire per ciascun soggetto e il 10% del ricavato ottenuto dalle vendite dei film in questione<sup>9</sup>. Non solo: il letterato abruzzese chiede e ottiene un anticipo di 12.000 lire, ma poi si dilegua senza consegnare nemmeno un soggetto. La vicenda avrà strascichi giudiziari e si concluderà, nel 1910, con una condanna a carico D’Annunzio, che sarà costretto a restituire l’anticipo con tanto di interessi e a pagare le spese processuali<sup>10</sup>.

---

<sup>3</sup> *Marin Faliero*, *Doge di Venezia* (S.A.F.F.I. - Comerio, 1909, m. 338)

<sup>4</sup> *Nella de' Loredano* (S.A.F.F.I. - Comerio, 1909, m. 198)

<sup>5</sup> *Martire pompeiana*, (S.A.F.F.I. - Comerio, 1909, m./)

<sup>6</sup> *Parisina*, (S.A.F.F.I. - Comerio, 1909, m. 454).

<sup>7</sup> G. I. Fabbri, *Ugo e Parisina*, “La Cinematografia Italiana”, 31 Maggio 1908, a. I, n. 7-8, pp. 56-57.

<sup>8</sup> Notizia apparsa su “Il Corriere della Sera” nella rubrica *Echi di Cronaca* e riportata in *D’Annunzio e la cinematografia*, “La Cinematografia Italiana”, 1-5 Aprile 1909, a.II, n. 41-42, , pp. 180-182. Sull’argomento si veda anche: *Gabriele D’Annunzio e la S.A.F.F.I. Luca Comerio*, “Lux mensile”, aprile 1909, a. II, n. 5, p. 6.

<sup>9</sup> Bernardini III, p.45.

<sup>10</sup> “La Cinefono”, 16 luglio 1910, a. IV , n. 117, p. 16. Sui dettagli di questa vicenda, si veda: G. Fabre, *D’Annunzio nelle prime riviste del cinema italiano*, “Quaderni del Vittoriale”, agosto 1977, n. 4, p. 71.

Nonostante questa particolare attenzione per i soggetti tratti dalla letteratura “alta” e dalla tradizione teatrale, la S.A.F.F.I. - Comerio non tradisce la vocazione documentaristica che ha contraddistinto le precedenti esperienze fotografiche prima e cinematografiche poi di Luca Comerio. In questo ambito la Casa milanese si segnala tra l’altro per le straordinarie riprese effettuate da Comerio in persona all’indomani del terribile terremoto che sconvolge Messina e la Calabria nel dicembre del 1908. La S.A.F.F.I. – Comerio sarà la prima società a distribuire un film sul tragico evento. Nei mesi successivi sono prodotte tre serie di “dal vero” dedicate al terremoto messinese<sup>11</sup> che avranno uno straordinario successo: secondo alcuni fonti ne verranno vendute 700 copie<sup>12</sup>. Incentrato sul disastroso evento sismico anche un singolare film a soggetto, *Dalla pietà all’amore*<sup>13</sup>, in cui Comerio alterna riprese “dal vero”, effettuate sui luoghi della catastrofe, con scene ricostruite in studio e interpretate da attori così da rendere più credibile una trama straziante che vede come protagonista una ragazzina coinvolta nella tragedia. Tornando alle “attualità” del 1909 un altro ragguardevole successo la S.A.F.F.I. - Comerio lo ottiene con la serie dedicata al primo Giro d’Italia<sup>14</sup> e con un film di argomento scientifico: *Il baco da seta*<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> *Il terremoto calabro-siculo (serie)* (S.A.F.F.I. - Comerio, 1909)

Titoli e dati degli episodi: *Il terremoto calabro-siculo (prima serie)*, m. 95; *Il terremoto calabro-siculo (seconda serie)*, *Il terremoto calabro-siculo (terza serie)*, m. 216.

<sup>12</sup> A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Piola, *Moltiplicare l’istante*, op.cit., p.100.

<sup>13</sup> *Dalla pietà all’amore*, (S.A.F.F.I. - Comerio, 1909, m. 195.)

<sup>14</sup> *Giro ciclistico d'Italia (serie)*, (S.A.F.F.I. - Comerio, 1909).

Titoli e dati degli episodi: *Giro ciclistico d'Italia (prima serie: Milano Napoli) – I episodio*, m. 180; *Giro ciclistico d'Italia (prima serie: Milano Napoli) – II episodio*, m. 180; *Giro ciclistico d'Italia (prima serie: Milano Napoli) – III episodio*, m. 180; *Giro ciclistico d'Italia (prima serie: Milano Napoli) – IV episodio*, m. 180; *Giro ciclistico d'Italia (prima serie: Milano Napoli) – V episodio*; *Giro ciclistico d'Italia (seconda serie: Napoli Milano) – I episodio*, m. 240; *Giro ciclistico d'Italia (seconda serie: Napoli Milano) – II episodio*, m. 243; *Giro ciclistico d'Italia (seconda serie: Napoli Milano) – III episodio*, m. 243; *Giro ciclistico d'Italia (seconda serie: Napoli Milano) – IV episodio*, m. 243; *Giro ciclistico d'Italia (seconda serie: Napoli Milano) – V episodio*, m. 243.

<sup>15</sup> *Il baco da seta (tre serie)* (S.A.F.F.I. - Comerio, 1909).

Titoli e dati degli episodi: *Il baco da seta (prima serie)*, m. 155; *Il baco da seta (seconda serie)*, m. 150; *Il baco da seta nelle sue metamorfosi (terza serie)*, m. 250.

Tra il 1908 e il 1909 la S.A.F.F.I. – Comerio arriverà a produrre 42 film (8 nel 1908 e 34 nel 1909)<sup>16</sup>, con un notevole riscontro in Italia e all'estero.

Nell'agosto del 1909 la produzione della Casa milanese registra un deciso rallentamento dovuto soprattutto all'impegno eccezionale che in quel periodo sta mettendo sotto pressione gran parte del personale della S.A.F.F.I. - Comerio: le riprese di un film sulla *I Cantica dantesca*, un progetto senza precedenti, i cui esiti, seppur gloriosi, sanciranno la fine della Casa milanese.

La decisione temeraria di realizzare un film sulla massima espressione della letteratura italiana, la *Divina Commedia*, è da iscriversi a pieno titolo nell'operazione di legittimazione culturale del cinema che è in atto in questo periodo e che è condivisa, come si è visto, da gran parte di coloro che hanno a cuore i destini della cinematografia, non ultimi gli indaffarati promotori della costituenda Compagnia Italiana dei Cinematografi, con in testa il conte Visconti di Modrone. Il modello francese che prevede la trasposizione cinematografica delle più alte opere letterarie e teatrali, attraverso una messa in scena accurata e con la mediazione di registi e attori di eccellenza, prestati al cinematografo dalle più prestigiose compagnie teatrali, ha riscosso uno straordinario successo in tutto il mondo e anche in Italia. I film della S.C.A.G.L.<sup>17</sup> e della Film d'Art sono accolti con entusiasmo non solo dal pubblico e dagli addetti ai lavori: all'uscita de *L'Assassinat du Duc Guise*<sup>18</sup> la

---

<sup>16</sup> La dettagliata filmografia della S.A.F.F.I. – Comerio approntata da Aldo Bernardini e Sarah Pesenti Compagnoni, rispetto ai 42 film qui indicati, segnala altri 5 titoli, che però sono ritenuti solo presumibilmente riferibili alla produzione della Casa milanese A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Piola, *Moltiplicare l'istante*, op.cit., pp. 214-219.

<sup>17</sup> È della S.C.A.G.L. (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres), il marchio utilizzato dalla Pathé Frères per le produzioni più prestigiose, il primo "film d'arte" ha riscuotere grande successo in Italia: si tratta di *L'Arlésienne* (m. 335), realizzato da Albert Capellani nel 1908. H. Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. 1896 à 1906*, Paris, Edition Henri Bousquet, 1996, p.130.

<sup>18</sup> Il film segna un punto di svolta e diventa il modello ideale da cui partire per elevare culturalmente ed esteticamente la rappresentazione cinematografica. L'influenza de *L'Assassinat du Duc Guise* (Film d'Art, 1908, m. 340) realizzato da Charles Le Bargy et André Calmette, sarà determinante per lo sviluppo della cinematografia mondiale e non solo italiana. Riguardo, ad esempio, all'impatto del film sulle successive produzioni Vitagraph si veda: Barry Salt, *Un tocco di classe*, in Paolo Cherchi Usai (a cura di), *Vitagraph & Co. of America. Il cinema prima di Hollywood*, Pordenone, Studio Tesi, 1987, pp. 183-184 e 192-193.

stampa di settore celebra il capolavoro distribuito dalla Pathé con un'enfasi inusuale. Si legge, ad esempio, in un articolo apparso sulla "Rivista Fono-cinematografica":

La nostra penna è troppo povera ed insufficiente perché possa essere all'altezza di tanto valore artistico. L'impressione che si prova innanzi allo svolgimento di questo dramma è forte e potente. I tre personaggi principali rendono con la loro arte magistrale e con una verità terrificante tutti i sentimenti alti e bassi che elevano o pervertiscono questo impasto incomprensibile che è la natura umana<sup>19</sup>.

In questo clima di fervore artistico le maggiori case di produzione italiane si produrranno, di lì a poco, in quelli che vengono definiti "films d'arte": per le trame vengono adottati soggetti 'nobili' tratti dal teatro, dalla letteratura, dal melodramma; vengono assunti direttori artistici e attori di chiara fama, per lo più provenienti dalla scena teatrale; si moltiplicano gli sforzi migliorare le coreografie, i costumi, gli allestimenti scenografici; si scelgono *locations* di prestigio, con la trasformazione in set di castelli, ville e palazzi storici.

Nel 1909 la F.A.I., appena costituita, porta nelle sale italiane *Carmen*<sup>20</sup> e *La signora delle camelie*<sup>21</sup> dall'omonimo romanzo di Alexandre Dumas figlio. Il tanto agognato sodalizio tra cinema e arte sembra ormai fatto compiuto e se in Francia illustri drammaturghi come Edmond Rostand prestano la loro opera al cinematografo, in Italia la S.A.F.F.I. – Comerio, dopo Gabriele D'Annunzio, si assicura la collaborazione del noto drammaturgo Domenico

---

<sup>19</sup> *L'assassinio del Duca di Guisa*, "Rivista Fono-cinematografica", 11 novembre 1908, a. II, n. 40, p. 5.

<sup>20</sup> *Carmen* (F.A.I., 1909, m.285) tratto dal romanzo omonimo di Prosper Mérimée e dall'opera omonima di Bizet.

<sup>21</sup> *La signora delle camelie* (F.A.I., 1909, m. 150).

Tumiati. La febbre dell'arte contagia ben presto l'intero movimento cinematografico italiano con il lancio delle riduzioni cinematografiche dei capolavori di Schiller (*La campana*<sup>22</sup> e *L'ostaggio*<sup>23</sup>), di Dumas (*La signora di Monserau*<sup>24</sup> e *I tre moschettieri*<sup>25</sup>), di Defoe (*Il naufrago*<sup>26</sup>), di Gaultier (*Capitan Fracassa*<sup>27</sup>), di Balzac (*Spergiura*<sup>28</sup>).

Il cinematografo affronta senza timori le vette siderali della letteratura di ogni tempo: le tragedie shakespeariane diventano soggetti privilegiati tanto che l'Italia nel 1909 produce *Giulio Cesare*<sup>29</sup>, mentre la Cines e la F.A.I. portano rispettivamente sullo schermo *Macbeth*<sup>30</sup> e *Otello*<sup>31</sup>; nello stesso anno sempre la Cines si misura con Alessandro Manzoni<sup>32</sup>.

Comerio, tra i più convinti assertori della nobile congiunzione tra cinema e arte, lascia da parte ogni indugio e decide di trasporre in film l'*Inferno* dantesco: il fotografo milanese ha già affrontato, seppur in un singolo episodio, il poema, realizzando l'anno precedente, prima della fusione tra la sua società e la S.A.F.F.I., *Francesca da Rimini*<sup>33</sup>, ma, in questo caso, il progetto è ben più ambizioso: si tratta infatti di portare sullo schermo una delle più complesse architetture poetiche della storia della letteratura. A fronte dell'eccezionalità dell'impresa la S.A.F.F.I. - Comerio decide di affidarsi a colui che pare essere la figura ideale per sostenere un compito tanto gravoso: Adolfo Padovan, saggista, collaboratore della casa editrice Hoepli e reputato dantista. Padovan sarà affiancato con medesime

---

<sup>22</sup> *La campana* (Cines, 1909, m. 232), tratto dal poemetto *Das Lied von der Glocke* di Friedrich Schiller.

<sup>23</sup> *L'ostaggio* (Ambrosio, 1909, m. 235) tratto dalla ballata *Die Burschaft* di Friedrich Schiller.

<sup>24</sup> *La signora di Moserau* (Cines, 1909, m. 420) dal romanzo *La dame de Montsoreau* di Alexandre Dumas padre.

<sup>25</sup> *I tre moschettieri* (Cines, 1909, m. 475) dal romanzo *Le tris mousquetaires* di Alexandre Dumas padre.

<sup>26</sup> *Il naufrago* (Ambrosio, 1909, m. 164) tratto dal romanzo di Daniel Defoe, *Life of Robinson Crusoe*.

<sup>27</sup> *Capitan Fracassa* (Pasquali & Tempo, 1909, m. 300), dal romanzo *Le Capitain Fracasse* di Théophile Gautier.

<sup>28</sup> *Spergiura!* (Ambrosio, 1909, m. 253) tratto dal romanzo *La Grande Bretèche* di Honoré de Balzac.

<sup>29</sup> *Giulio Cesare* (Itala, 1909, m. 255) dalla tragedia *Julius Caesar* di William Shakespeare.

<sup>30</sup> *Macbeth* (F.A.I., 1909, m. 442) dall'omonima tragedia di William Shakespeare.

<sup>31</sup> *Otello* (F.A.I., 1909, m. 335), tratto dalla tragedia *Othello* di William Shakespeare.

<sup>32</sup> *L'Innominato* (Cines, 1909, m. 116) da *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni.

<sup>33</sup> *Francesca da Rimini* (Luca Comerio & C., 1908, m. 300). Nella primavera del 1909 esce nelle sale italiane un secondo film tratto da un episodio dantesco, *Il conte Ugolino* (Itala Film, m. 240), probabilmente diretto da Giovanni Pastrone.

mansioni dal ragionier Francesco Bertolini, per le cronache dell'epoca "appassionato cultore degli studi danteschi"<sup>34</sup>; a settembre, Bertolini entrerà a far parte del CdA della S.A.F.F.I. - Comerio. A quanto è dato sapere, entrambi i personaggi, al momento dell'assunzione, non hanno trascorsi cinematografici e, per ovviare alla loro inesperienza, saranno coadiuvati durante le riprese dal *metteur en scène* Giuseppe De Liguoro, assunto dalla Casa milanese nella primavera del 1909. Nella produzione del film sulla prima cantica dantesca, De Liguoro, già apprezzato interprete e regista teatrale, sarà, oltre che co-realizzatore, uno degli attori di primo piano, distinguendosi nelle parti di Farinata, di Pier della Vigna e del conte Ugolino, mentre i ruoli da protagonista vengono affidati ad Anzelmo Papa (Dante) e a Arturo Pirovano (Virgilio). A completare il cast Emilise Beretta e, nelle vesti di Lucifero, Attilio Motta (o Milla, secondo altre fonti).

Come c'informa "La Cinefono"<sup>35</sup>, l'impervio compito di rendere visivamente le prodigiose immagini dantesche viene delegato all'operatore, specializzato in trucchi, Emilio Roncarolo, mentre gli allestimenti scenici saranno curati da Sandro Properzi, assistito, per la realizzazione dei fondali dipinti, dal pittore Sola, già primo scenografo alla Scala di Milano; per rendere al meglio le fattezze delle fiere e degli animali mostruosi che affollano gli inferi viene richiesta la consulenza del "celebre naturalista italiano Zanella"<sup>36</sup>.

Nonostante l'eccellente e ben assortito gruppo di lavoro la realizzazione del film incontra fin da subito non poche difficoltà, in primo luogo di carattere logistico, vista la decisione dei realizzatori di privilegiare le riprese in esterni: la *troupe* della S.A.F.F.I. - Comerio, probabilmente alla fine dell'estate del 1909, si trasferisce sulle ripide pendici della Grigna Meridionale, presso il canalone Porta, dove Anzelmo Papa e Arturo Pirovano, forse non attori eccelsi, ma certamente alpinisti esperti, si impegnano, sfidando i precipizi, nelle disagioli riprese del film dantesco. Analizzando sia le scene relative al 1909 sia quelle

---

<sup>34</sup> La "Divina Commedia" della Milano Films,"La Cinefono", 11 giugno 1910, a. IV, n. 112, p. 11

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem.

riferibili al 1910 (quando il film, come vedremo, sarà completato), oltre alle asperità rocciose della Grigna, sono individuabili altre *location* utilizzate per le inquadrature in esterno, come ad esempio alcuni corsi d'acqua e laghetti situati ad Arenzano, nei pressi di Genova; la piccola baia di Mondello sul lago di Como; il letto in secca del torrente Serenza, presso la tenuta del conte Arnaboldi, a Carimate (Como). Meno vertiginoso, ma più laborioso – pare - sarà il lavoro in studio, in particolare per gli allestimenti scenici e l'esecuzione dei trucchi.

Alla fine di settembre, le riprese relative ai primi Canti, dall'entrata agli inferi di Dante fino all'episodio di Farinata, sono ultimate: come prevedibile l'impresasi è rivelata estremamente impegnativa dal punto di vista finanziario e organizzativo; tanto più che, nel frattempo, Luca Comerio è stato esautorato dalla Società: in un articolo apparso su "La Cinefono" del 28 agosto 1909 viene annunciato che il dirigente "si è ritirato da delegato della sua società"<sup>37</sup>.

I primi scricchiolii all'interno della S.A.F.F.I. - Comerio si sono registrati già nell'aprile del 1909, con le defezioni, prima dell'amministratore delegato Federico Boettger e poi del dirigente incaricato a curare la distribuzione della società, Mario Brovelli, chiamato a presiedere l'ufficio vendite della Pathé Frères a Milano. Poco più tardi abbandonerà la S.A.F.F.I. – Comerio anche il direttore artistico francese Gabriel Moreau. Le difficoltà della casa di produzione, a detta di Aldo Bernardini, sono in parte dovute ai problemi di salute che, in quel periodo, affliggono Luca Comerio: dopo il rientro a Milano da un lungo viaggio in cui ha girato diverse attualità a Malta, in Palestina, in Israele e in Egitto, una malattia colpisce Comerio che è costretto a sospendere l'attività all'interno degli stabilimenti per quasi due mesi<sup>38</sup>. Evidentemente la reiterata assenza di uno dei dirigenti

---

<sup>37</sup> "La Cinefono", 28 agosto 1909, a. III, n. 75, cit. in A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Piola, *Moltiplicare l'istante*, op.cit., p.105.

<sup>38</sup> A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Piola, *Moltiplicare l'istante*, op.cit., p.104.



più autorevoli e più competenti, non solo danneggia l'andamento dei reparti produttivi, ma probabilmente innesca dinamiche destabilizzanti a livello dirigenziale.

Un segnale poco rassicurante è la decisione di smantellare la distribuzione per zone e ritornare alla vendita diretta dei film<sup>39</sup>. Un provvedimento che tradisce le carenze finanziarie e organizzative che di lì a poco affonderanno la S.A.F.F.I.- Comerio in una profonda crisi, ma che non impediranno alla Casa di partecipare con esaltati risultati all'importante concorso internazionale di cinematografia che si tiene a Milano nell'ottobre del 1909.

#### 4.2 1909: Milano, capitale mondiale della cinematografia

Sulla "Rivista Fono-cinematografica" del 4 agosto 1908, compare un articolo dal titolo *Esposizione, Congresso, Concorso Cinematografico et similia* in cui si annuncia che, a distanza di qualche mese, si terrà, nel capoluogo lombardo, un concorso cinematografico, patrocinato, come sottolinea il redattore, da "capoccia della stampa locale ed alcuni forti capitalisti"<sup>40</sup>.

La notizia è attendibile, ma i tempi richiesti per l'organizzazione dell'evento si rivelano più lunghi del previsto e solo nel gennaio del 1909 l'iniziativa viene ufficializzata. Il progetto è ambizioso: il concorso, infatti, secondo l'indicazione dell'ideatore, il comm. Edoardo Banfi, avrà un carattere internazionale. Anche l'indiscrezione fatta molti mesi prima dal redattore della "Rivista Fono-cinematografica" riguardo all'autorevole paternità della

---

<sup>39</sup> La società continua comunque ad essere rappresentata negli Stati Uniti dalla Film Import & Trading Co. e in Francia dalla Helfer & Segré, mentre in Inghilterra si avvale di un nuovo distributore, la Cosmopolitan Film Co. Ivi, p. 105.

<sup>40</sup> Vice X, *Esposizione, Congresso, Concorso Cinematografico et similia*, "Rivista Fono-cinematografica", 4 agosto 1908, a. II, n. 26, p.4.

*kermesse* è confermata. Scorrendo la lista dei membri del comitato promotore<sup>41</sup> si notano infatti firme illustri del giornalismo, in particolare di testate cinematografiche, come Luigi Marone, Gualtiero Fabbri e Pietro Tonini, già fondatore della S.A.F.F.I., nonché, in concomitanza con lo svolgimento del Concorso, dirigente della S.A.F.F.I. – Comerio. All'interno del Comitato Fabbri, Tonini e Marone sono gli unici ad essere direttamente attivi in campo cinematografico, infatti tra i partecipanti si ritrovano personalità di diversa estrazione e ambito professionale, che comunque ricoprono ruoli di primo in vari settori della vita pubblica milanese. Si conferma la presenza massiccia di giornalisti, come Giovanni Battista Bistolfi, direttore della rivista milanese "La Lombardia", Ulisse Cermenati, in forza a "L'Italia del Popolo" e futuro sindaco di Lecco, Giovanni Tadini, direttore ed editore della testata "La gazzetta commerciale". Anche il mondo dell'editoria milanese è ampiamente rappresentato con la partecipazione al Comitato di Achille Lanzi<sup>42</sup>, tra i massimi dirigenti della casa editrice Ulrico Hoepli e redattore del quotidiano milanese "La Perseveranza", e Ferruccio Foà, consigliere nel CdA della F.lli Treves<sup>43</sup> e tra i massimi esperti della legislazione in merito al diritto d'autore<sup>44</sup>. Non mancano evidentemente illustri nomi del panorama artistico e letterario cittadino come i drammaturghi Marco Praga ed Enrico Annibale Mutti, il pittore Antonio Campi e Antonio Rubino, illustratore della prestigiosa rivista "La Lettura". Tra i convocati del Comitato spiccano inoltre alcune figure di rilievo della scena teatrale milanese come il conte Luigi

---

<sup>41</sup> Un primo elenco dei patrocinanti viene riportato sulle pagine della "Rivista Fono-cinematografica" dell'11 gennaio 1909. *Un concorso cinematografico mondiale*, "Rivista Fono-cinematografica", a. III, n. 44-45, p. 58.

<sup>42</sup> E. Decleva, *Ulrico Hoepli. 1847-1935 editore e libraio*, Milano, Hoepli, 2001, p. 103.

<sup>43</sup> M. Cardillo, *Tra le quinte del cinematografo cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Beri, Edizioni Dedalo, p. 51.

<sup>44</sup> Rispetto agli studi sul diritto di autore condotti da Ferruccio Foà si vedano, ad esempio, i volumi da lui scritti *Il diritto morale dell'autore nelle opere dell'ingegno*, Milano, Tip. del Riformatorio Patronato, 1899; *I diritti d'autore degli italiani nell'Argentina*, Milano, Tip. del Riformatorio Patronato, 1900; *Una nuova legge sul diritto d'autore negli Stati Uniti d'America*, Milano, Vallardi, 1905; *Manuale del diritto d'autore*, Milano, F.lli Treves, 1931.

Broglia Grabinski<sup>45</sup>, già direttore del teatro Manzoni di Milano e tra i più importanti agenti teatrali della città; Odoardo Antonio Rovescalli<sup>46</sup>, apprezzato scenografo del Teatro alla Scala di Milano; Teresa Boetti Valvassura, celebre attrice teatrale e poi insegnante presso la prestigiosa Accademia dei Filodrammatici<sup>47</sup>. Oltre a giornalisti, letterati, esponenti di rilievo dell'ambiente teatrale contribuiscono all'iniziativa nomi noti della cultura, dell'industria e della politica, come il professor Giuseppe Ricchieri<sup>48</sup>, geografo, docente universitario, presidente della sezione milanese della Società Italiana per il Progresso delle Scienze, presidente dell'Università Popolare Milanese, membro della Regia Accademia Scientifico-letteraria di Milano. Del Comitato fanno parte Giovanni Brioschi e Ugo Finzi, dell'omonima industria elettrica "Brioschi & Finzi", nonché Giuseppe Candiani, famoso industriale nel ramo delle tintorie tessili. A completare il quadro Leopoldo Pullè<sup>49</sup>, drammaturgo, ma soprattutto politico di primo piano, senatore del Regno, che ha ricoperto cariche istituzionali di rilievo, tra cui il sottosegretariato al Ministero dell'Istruzione Pubblica.

La composizione del Comitato mette chiaramente in luce la portata dell'iniziativa e di quanto sia mutato l'atteggiamento delle classi dirigenti nei confronti dello spettacolo cinematografico; di particolare interesse la commistione tra cultura, industria, politica e aristocrazia che sarà una delle cifre distintive della cinematografia italiana di lì a venire.

L'attenzione di autorevoli rappresentanti delle istituzioni cittadine, come Giuseppe Ricchieri e Leopoldo Pullé, ha, tra l'altro, un preciso significato: considerando che il

---

<sup>45</sup> C. Clausetti, *Tristano e Isotta di Riccardo Wagner: notizie e documenti in occasione della "prima" dell'opera al R. Teatro S. Carlo di Napoli*, Napoli, Ricordi, 1907, p. 36.

<sup>46</sup> V. Mariani, *Storia della scenografia italiana*, Firenze, Rinascimento del Libro, 1930, pp. 91-92. e F. Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico: dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Edizioni Dedalo, p.32

<sup>47</sup> Sulla vita dell'artista si veda: C. Rivalta, *Teresa Boetti -Valvassura, artista drammatica*, Faenza (Ra), F.lli Lega, 1935.

<sup>48</sup> P. Landini, *La vita e l'opera di Giuseppe Ricchieri*, Pordenone, Arti Grafiche F.lli Cosarini, 1958.

<sup>49</sup> Leopoldo Pullépartecipa giovanissimo alle guerre d'Indipendenza; nel 1880 diventa deputato nelle file della Destra e nel 1905 viene nominato senatore del Regno. Prolifico drammaturgo e romanziere con lo pseudonimo di Leo di Castenuovo, scrive tra l'altro, nel 1906, il dramma teatrale in 4 atti *Il conte Ugolino*, tratto dal celebre episodio dantesco. AA.VV., *Enciclopedia Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2010, *ad vocem*.

cinematografo, con l'adozione di soggetti tratti dalla cultura alta, è ormai ampiamente legittimato da un punto di vista estetico e culturale, diventa opinione corrente che le proiezioni cinematografiche possano e debbano svolgere una meritoria opera di divulgazione e istruzione in favore delle classi subalterne che con assiduità affollano le sale cinematografiche. Non è un caso che Edoardo Banfi, imprenditore, ma anche filantropo, abbia particolarmente a cuore questo aspetto, tanto da considerare come essenziale la funzione pedagogica dei film che saranno presentati alla rassegna. Come del resto non stupisce l'immediato patrocinio dei massimi vertici istituzionali che, apprezzando l'alto valore educativo della manifestazione, non mancheranno di patrocinare l'evento. Già nel gennaio del 1909 Banfi contatta esponenti del governo:

Il sottosegretario di Stato all'Agricoltura, on. Sarnelli, ha ricevuto il comm. Edoardo Banfi, Presidente del Comitato del Concorso Cinematografico Mondiale, che si terrà a Milano nel prossimo maggio.: l'on. Sarnelli, plaudendo alle norme del concorso ha messo a disposizione del comm. Banfi due medaglie d'oro. Il comm. Banfi fu ricevuto anche dal sottosegretario all'Istruzione, on. Ciuffelli, il quale ha dato pure affidamento che il Ministro dell'Istruzione Pubblica, non mancherà di dare il suo valido appoggio all'iniziativa milanese.<sup>50</sup>

Degno di nota è anche il carattere internazionale che contraddistingue il progetto di Banfi fin dal suo concepimento: l'attitudine per la dimensione sovranazionale è tipica dell'epoca ed è particolarmente sentita in Italia, storicamente tacciata di provincialismo. L'iniziativa

---

<sup>50</sup> *Il 1° concorso mondiale di cinematografia*, "Rivista Fono-cinematografica", 5 febbraio 1909, a. III, n. 48, p. 11.

di organizzare un Concorso, non a caso, mondiale a Milano è dunque perfettamente in linea con una politica di espansione commerciale, ma anche culturale promossa dalle classi dirigenti, in particolare in una città che ambirebbe a confrontarsi alla pari, per prestigio e peso economico, con i maggiori centri mitteleuropei. Bisogna inoltre tener conto che la tensione all'internazionalismo di fine Ottocento, strettamente connesso all'interscambio scientifico e tecnologico, rimane ancora di grande attualità: la febbre delle esposizioni universali, veicoli privilegiati del sapere universale, non si è ancora placata, tanto meno a Milano, che solo due anni prima è stata sede della grande esposizione ambrosiana del 1906: gli echi di quella straordinaria manifestazione all'insegna della modernità e del progresso sono stati certamente determinanti per l'elaborazione del progetto del I Concorso Mondiale di Cinematografia.

L'obiettivo dei promotori, infine, sarà centrato e la grande rassegna cinematografica potrà in effetti contare sulla presenza di alcune tra le maggiore case di produzione a livello mondiale, ma la complessità dell'operazione costringerà e rinviare l'inaugurazione del Concorso di alcuni mesi.

L'organizzazione è affidata ad un Comitato Esecutivo, composto quasi nella totalità da membri dell'ente promotore che ha avviato l'iniziativa<sup>51</sup>: il Presidente è il Comm. Edoardo Banfi, coadiuvato, in particolar modo, da uno dei segretari del Comitato, Armando Vay. La presidenza onoraria del Comitato Esecutiva è condivisa da Ettore Ponti e Angelo Salmoiraghi, due tra i più influenti notabili milanesi. Il marchese Ettore Ponti è stato sindaco di Milano fino a qualche mese prima<sup>52</sup>; senatore del Regno dal 1900, è uno degli

---

<sup>51</sup> La composizione del Comitato Esecutivo del Concorso è riportata sulla prima pagina della rivista "La Cinefono" del 20 novembre 1909, interamente dedicata alla *kermesse* milanese appena conclusa: il Presidente è il Comm. Edoardo Banfi; membri: Giovanni Bistolfi, Giovanni Brisoschi, il conte Luigi Broglio Gabrinsky, Ulisse Cermenati, Dino Coen, Ferruccio Foà, Achille Lanzi, Luigi Pettine, Pietro Tonini, Gualtiero Fabbri, Luigi Marone, Bernardino Viviano, Aldo Zucchini; segretari: Giuseppe Franquinet De Saint Remy e Armando Vay. *I Concorso mondiale di cinematografia*, "La Cinefono", 20 novembre 1909, a. III, n. 55, p.7.

<sup>52</sup> Ettore Ponti, iscritto nelle liste elettorali della Destra, è nominato sindaco di Milano il 7 febbraio 1905 e resterà in carica fino al maggio 1909, quando a Palazzo Marino si insedierà Bassano Gabba. Archivio Storico del Senato della Repubblica – Senatori dell'Italia liberale, *Scheda personale del senatore Ponti, Ettore*.

uomini più ricchi di Milano. Il padre, Andrea Ponti, fondatore del Cotonificio di Solbiate Olona, alla fine dell'Ottocento è un magnate dell'industria tessile<sup>53</sup>. Ettore Ponti incrementa ulteriormente il patrimonio familiare, investendo in vari settori dell'industria e della finanza<sup>54</sup>. Ma Ponti si segnala anche per il suo amore per le arti e le scienze: è membro, dal 1901 al 1907, del CdA della Società Anonima Esercente il Teatro alla Scala di Milano, presieduta da Uberto Visconti di Modrone, e, immancabilmente, patrocina e sovvenziona decine di enti e associazioni culturali e benefiche<sup>55</sup>. Tra l'altro, non a caso si dimostra interessato ad una manifestazione internazionale come il Concorso Mondiale di cinematografia, visto che è consigliere di amministrazione del Comitato Generale per la Fiera Campionaria Italiana ed è stato Membro del Comitato Esecutivo per l'Esposizione Universale di Milano del 1881.

Molti aspetti accomunano Ettore Ponti al secondo presidente onorario del Concorso. Ex garibaldino, Angelo Salmoiraghi è, a sua volta, un affermato industriale, ma anche protagonista dell'ascensione culturale milanese: fondatore della Filotecnica Salmoiraghi s.p.a., la maggiore industria ottica italiana, ha esteso i propri interessi economici in vari campi, dalla produzione dei fiammiferi alle società per la navigazione fluviale e al trasporto ferroviario. La sua influenza negli ambienti produttivi milanesi, lo condurrà, nel 1900, alla presidenza della Camera di Commercio di Milano e poi, un anno più tardi alla nomina di

---

<sup>53</sup> Alla sua morte Andrea Ponti risulta il maggior contribuente di Milano: lascia in eredità ai figli un patrimonio di circa 15 milioni di lire. S. Licini, *Guida ai patrimoni milanesi. Le dichiarazioni di successioni ottocentesche*, Milano, Rubettino, 1999, appendici 1 e 2.

<sup>54</sup> Ettore Ponti, oltre a ricoprire la carica di presidente del Cotonificio di Solbiate Olona, è membro del CdA delle Assicurazioni Generali di Venezia, presidente del Cotonificio Furter, presidente del Linificio e canapificio nazionale di Milano, presidente del Consiglio d'amministrazione della Società anonima meccanica lombarda.

Archivio Storico del Senato della Repubblica – Senatori dell'Italia liberale, *Scheda personale del senatore Ponti, Ettore*.

<sup>55</sup> Tra le varie cariche che ricopre in vari enti e associazioni fondate a scopi educativi o culturali si segnala che Ettore Ponti risulta essere: membro d'onore e socio patrono dell'Associazione nazionale invenzioni, presidente del Consorzio per l'assetto degli istituti di istruzione superiore di Milano, cofondatore e presidente dell'Associazione per lo sviluppo dell'Alta cultura di Milano, membro della Società dantesca italiana, socio fondatore della Società storica lombarda di Milano, socio fondatore della Società d'incoraggiamento d'arti e mestieri di Milano (tra i soci fondatori dell'associazione vi è anche Raimondo Visconti di Modrone), consigliere accademico dell'Accademia di belle arti di Milano. Ibidem.

presidente Unione delle Camere di Commercio. Come per Ponti, l'impegno negli affari non preclude a Salmoiraghi un'attivissima presenza nella vita sociale e culturale di Milano: è infatti membro del Consigli Direttivo dell'Università Bocconi, socio onorario dell'Accademia di Belle Arti di Milano, nonché membro della Società Geografica Italiana.

È evidente che con un simile patrocinio, Edoardo Banfi può disporre di appoggi e fondi tali da poter organizzare una manifestazione cinematografica di altissimo livello, come in effetti si rivelerà il I Concorso Mondiale di Cinematografia di Milano<sup>56</sup>.

La manifestazione apre i battenti il 16 ottobre, dopo che l'annunciata apertura del giorno precedente viene rinviata a causa di uno sciopero generale. L'inaugurazione si tiene presso la sala cinematografica Santa Radegonda, di proprietà della Società Anonima G. Trevisan e C., dove avranno luogo tutte le proiezioni in prima visione dei film in concorso. Il contratto stipulato dall'esercente con il Comitato Esecutivo del concorso sancisce che alla Trevisan & C. spetta il 40 % degli incassi.

Le società di produzione invitate sono tenute a presentare, secondo le norme del Concorso, almeno tre film il cui metraggio complessivo sia non inferiore ai 500 metri.

I film in gara, dopo essere stati proiettati in prima visione nel cinematografo di Trevisan, vengono ripresentati in alcune delle più prestigiose sale della città<sup>57</sup>, per poi confluire, attraverso i consueti canali distributivi, nei locali di tutta Italia. A Milano, durante le giornate del Concorso le proiezioni si susseguono dalle 10 del mattino fino a mezzanotte.

Concorrono ben 20 case cinematografiche (undici straniere e nove italiane) che presenteranno in totale: "70 films, per una lunghezza di 20 chilometri complessivamente, vale a dire 1.080.000 fotogrammi, del valore di L. 24.500, calcolandole a L. 1,25 il metro"

---

<sup>56</sup> Sul I Concorso Mondiale di Cinematografia si veda: M. Montericcio, *Il concorso cinematografico di Milano del 1909*, in Raffaele De Berti, Elena Mosconi (a cura di), *Il cinema delle origini a Milano, 1895-1920*, "Comunicazioni sociali", luglio-dicembre 1994, a. 16 n. 3-4, pp. 423-429.

<sup>57</sup> Le sale milanesi prescelte per le seconde visioni dei film in concorso sono tutte di proprietà di due sole ditte di esercizio: la Tonini e Protti e la Bonomi.

come riporta un meticoloso cronista dell'epoca<sup>58</sup>. Partecipano tutte le maggiori società italiane, dalla Cines, all'Ambrosio, all'Itala<sup>59</sup>: tra le straniere la presenza predominante è quella francese (Éclair, Le Lion, Théophile Pathé). Si fa notare la presenza di un marchio americano di tutto rispetto: la Vitagraph. L'unica Casa tedesca invitata al concorso è la Deutsche Bioscop, in gara con un solo film. Altra presenza estemporanea è quella della Globe Co.y di Stoccolma che partecipa con un "dal vero": non è un caso visto che la casa svedese è rappresentata in Italia da Luigi Marone, potente direttore della redazione milanese della rivista cinematografica "La Cinefono" e membro del Comitato Esecutivo della manifestazione.

La presenza di una così massiccia partecipazione dall'estero conferma il carattere cosmopolita che contraddistingue la manifestazione. Si tratta di un'opportunità imperdibile per l'intero movimento cinematografico italiano che si presenta ufficialmente al mondo: da un lato per la Case italiane il Concorso è formidabile strumento di promozione all'estero; dall'altro i marchi stranieri vedono nella manifestazione un'occasione irrinunciabile per un'ulteriore espansione nell'appetibile mercato italiano. Del resto proprio nel 1909 la globalizzazione del mercato cinematografico si pone come questione centrale e, non a caso, il 1909 è anche l'anno del Congresso di Parigi in cui i maggiori produttori europei tentano invano di dotarsi di regole commerciali condivise e di far fronte allo strapotere del *trust* americano sui mercati del mondo.

A sottolineare la connotazione internazionale del Concorso il Comitato Promotore si preoccupa di nominare una giuria composta da membri italiani e stranieri che avrà il compito di premiare le case e non i singoli film.

---

<sup>58</sup> L. Marone, *La chiusura del 1 Concorso Mondiale di Cinematografia*, "La Cinefono", 6 ottobre 1909, a. III n. 83, p. 7.

<sup>59</sup> Oltre alle case di produzione nominate partecipano al concorso anche la Latium, la Pasquali & Tempo, la UNITAS e le milanesi S.A.F.F.I. – Comerio e Adolfo Croce & C.



I componenti della giuria visionario tutte le pellicole in concorso con proiezioni private che si tengono dalla mezzanotte alle due a partire da martedì 12 ottobre e dunque già prima dell'inaugurazione del Concorso i giurati hanno assegnato i premi con un verdetto che rimarrà riservatissimo fino alla proclamazione ufficiale.

Il Concorso viene accolto in città con grande entusiasmo: non solo la stampa di settore, ma anche l'autorevolissimo "Il Corriere della Sera" e gli altri quotidiani milanesi danno ampio risalto alla manifestazione e, in Corso Vittorio Emanuele, la via più prestigiosa del capoluogo lombardo, viene posta in bella mostra una bacheca con i premi da assegnare. Anche la stampa estera non sottovaluta il Concorso milanese: la rivista inglese "Bioscope" informa i propri lettori dell'avvio del concorso milanese già il 16 settembre.

Medaglie, coppe e targhe vengono messe in palio dai numerosi enti che presiedono e sostengono la manifestazione: alla fine praticamente tutte le società partecipanti potranno vantare il proprio premio<sup>60</sup>.

Del resto la case di produzione, soprattutto le italiane, hanno consegnato al giudizio del pubblico e dei giurati le loro migliori produzioni. La Cines, che alla fine otterrà in premio la Medaglia d'oro della Città di Milano, propone, tra gli altri, due prestigiosi film in costume, *Macbeth* e *Patrizia e schiava*, un soggetto storico ambientato in epoca romana.

L'Ambrosio presenta a Milano il "dal vero" *Caccia al leopardo in Eritrea* e *Nerone*, anche in questo caso un film storico in costume, destinato, nei mesi successivi, ad un grande successo in Italia e all'estero<sup>61</sup>. Alla Casa torinese sarà assegnata la preziosa medaglia d'oro messa a disposizione dal Ministero della Pubblica Istruzione. Sempre a soggetto storico *Napoleone e la principessa di Hatzfeld*, film di punta presentato dall'Itala, che è in concorso anche con uno dei pochi film comici presenti, *La fidanzata di Cretinetti*.

---

<sup>60</sup> Infatti, da regolamento, non sono i film ad essere premiati, ma le Case produttrici, che, a fronte dei titoli proposti, sono state giudicate dalla giuria più meritevoli.

<sup>61</sup> Nel merito la stampa dell'epoca sottolineerà come il successo del film sia grandemente dovuto alla visibilità e al lancio internazionale di cui *Nerone* ha potuto usufruire grazie alla partecipazione al concorso milanese.

La milanese S.A.F.F.I. - Comerio presenta 3 film *Saggi dell'Inferno dantesco*, *La Parisina* e il “dal vero” *Dall'alba al tramonto*, girato da Luca Comerio, durante la sua permanenza in medio oriente, dove probabilmente ha contratto la malattia di cui si è accennato in precedenza. La S.A.F.F.I. - Comerio, per i propri film in concorso, verrà premiata con la medaglia d'oro del Ministero dell'Industria e del Commercio.

Unica coppa non assegnata è quella messa in palio dal cardinal Ferrari per le pellicole di contenuto religioso in quanto le due pellicole rientranti in questa categoria non appaiono agli occhi dei giurati meritevoli di premio.

La manifestazione, la cui chiusura ufficiale avviene il 5 novembre, si è protratta per ben 17 giorni.

#### *4.3 La scalata alla S.A.F.F.I. - Comerio: intrigo di palazzo*

I contraccolpi della crisi finanziaria che tra il 1908 e il 1909 colpiscono l'industria cinematografica italiana si sono fatte sentire anche sulla gestione della S.A.F.F.I. - Comerio, a tal punto che “le fragili strutture produttive della casa hanno sempre più bisogno di sostegni esterni e nuovi finanziatori”<sup>62</sup>. Secondo quanto documentato nel saggio di Aldo Bernardini<sup>63</sup> il processo di rinnovamento dei vertici della società cinematografica si verifica tra il 30 settembre e il 30 dicembre del 1909.

Il 30 settembre, in occasione dell'Assemblea generale ordinaria della S.A.F.F.I. - Comerio, viene portato in approvazione il bilancio della società riferito al 30 giugno 1909; all'appuntamento si presentano dimissionari tre membri del Consiglio di Amministrazione

---

<sup>62</sup> A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, op. cit., p. 105.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 93-112.

(Ferdinando Bocconi, Pietro Tonini ed Eugenio Cavanna) e al loro posto vengono nominati Enrico Consolandi, Andrea Fasoli e Francesco Bertolini. Nello stesso giorno è stata convocata anche l'assemblea degli azionisti della vecchia S.A.F.F.I., società ormai in liquidazione, ma per mancanza del numero legale la riunione viene rinviata al 7 ottobre 1909. Bernardini fa riferimento proprio all'assemblea straordinaria del 7 ottobre 1909 come al momento cruciale che segna il passaggio dalla S.A.F.F.I. - Comerio alla Milano Films, quando i soci presenti decretano la svalutazione del capitale sociale da 600.000 lire a 150.000 lire, «consentendo l'ingresso nella società di nuovi finanziatori [...] La stessa assemblea decide anche il cambio della ragione sociale in Milano Films. La svalutazione del capitale viene poi ratificata il successivo 20 novembre»<sup>64</sup>.

Già dalle notizie di stampa però che l'effettivo cambio societario tanto auspicato per tentare di ingraziarsi nuovi investitori non è né immediato né indolore. “La Cinefono” del 13 novembre 1909 riporta, all'interno della rubrica *Mosaico* il seguente articolo.

La Società Anonima Comerio si trasformerà in Milano Films. Vi sarà solo il cambiamento del Consigliere delegato essendosi il Comerio ritirato definitivamente. Tutto il Consiglio di Amministrazione resterà come è ora, e noi non possiamo che rallegrarci con l'ottimo Presidente signor Riccardo Bollardi che ha saputo far prosperare lo stabilimento mettendolo fra i primi d'Italia. Ci riserbiamo di parlarne più diffusamente appena tutta la nuova lavorazione sarà ultimata<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 111.

<sup>65</sup> “La Cinefono”, 13 novembre 1909, a. III, n. 84, p. 16.

Ma “La Cinefono” nei numeri successivi non ritorna più sulla vicenda perché solo il 30 dicembre 1909, nel corso di un’ulteriore assemblea straordinaria, si arriverà alla definitiva trasformazione della S.A.F.F.I. - Comerio in Milano Films<sup>66</sup> e solo in tale data verrà attuato un rilevante riassetto dei vertici della società, con l’elezione di un nuovo consiglio di amministrazione, il cambio del collegio sindacale e la nomina a sindaci effettivi del rag. Federico Buccellati, di Giulio Malvano e del cav. uff. rag. Carlo Marelli.

Le intricate vicende che hanno causato il protrarsi della procedura di svalutazione della vecchia società, il contestuale allargamento della base di capitale sociale tramite l’emissione di nuove azioni, fino all’ingresso ai vertici societari di alcuni esponenti di spicco dell’aristocrazia milanese nel consiglio di amministrazione della nuova società sono minuziosamente documentate nella sezione dell’Archivio Visconti di Modrone relativa ai documenti personali del Conte Giovanni<sup>67</sup>. Dalla ricerca d’archivio emergono due personaggi chiave nella vicenda, il sig. Guido Corti, già promotore della Società Italiana Cinematografi Théophile Pathé, poi Hesperia, e il Conte Pier Gaetano Venino, entrambi desiderosi di conquistare la *leadership* aziendale all’interno della costituenda Milano Films ed entrambi interessati ad avere il Conte Giovanni Visconti di Modrone al proprio fianco nel duro scontro che li vedrà uno opposto all’altro. I due contendenti, durante il periodo delle trattative che si concluderanno con la fondazione della Milano Films, inviano, ognuno all’insaputa dell’altro, decine di lettere e comunicazioni all’amministratore del Conte, il rag. Carlo Marelli, tentando di convincere Giovanni Visconti di Modrone a scendere in campo al proprio fianco.

---

<sup>66</sup> Scrive a tal proposito Aldo Bernardini: “Durante l’assemblea il rag. Aceti fa aggiungere alla relazione che il nome della società viene cambiato “anche per desiderio del cav. Camerio”. [...] Si procede poi ad alcune modifiche statutarie, tra le quali quella dell’art. 1, dove viene esplicitamente indicato che la Società Anonima Fabbricazione Films Italiana Luca Comerio modifica la ragione sociale in Milano Films, sottolineando che l’una è la continuazione dell’altra”. A. Bernardini, *Le società di Luca Camerio*, op. cit., p. 106.

<sup>67</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 28.

Il conte Pier Gaetano Venino, in una lettera inviata a Marelli, in data 26 settembre 1909, fa esplicito riferimento a contatti intercorsi tra lui e il ragioniere in merito alla crisi della S.A.F.F.I. - Comerio già a luglio. Nella missiva quindi vengono esposti nel dettaglio i contenuti che saranno trattati nell'Assemblea generale degli azionisti della S.A.F.F.I. – Comerio, fissata per il 30 settembre.

26 Settembre 1909

Egr. Sig. Marelli

Memore di quanto si ebbe a parlare nel Luglio scorso a Montecatini relativamente alla Società L. Comerio e alla partecipazione di elementi seri e signorili, qui mi permetto intrattenerla, raccomandandomi alla sua benevola attenzione e alla ben meritata sua influenza.

Ecco di che si tratta:

Confidenzialmente la avverto che, approvato il bilancio nell'assemblea di Giovedì p.v. il Consiglio di Amministrazione attuale proporrà la svalutazione del Capitale con ammortizzamento completo e il reintegro del Capitale stesso, emettendo azioni per L 25 cadauna in luogo delle 100 nominali.

Il nome della Società verrà mutato: mutato il Consiglio di Amministrazione attuale; insomma anno nuovo, vita nuova. Già hanno sottoscritto 250 mila lire per le azioni nuove: mio padre ha pure sottoscritto ed io stesso ho aderito per 600 azioni oltre a quelle già acquistate in principio d'anno.

Mi viene offerta la presidenza del nuovo Consiglio d'Amministrazione: presidenza che io sarò ben lieto a chi più degno di me e che. in ogni modo accetterò purchè attorniato da persona non solo esperta, ben nota nel mondo di Milano.

Non vi è chi non veda che l'affare si presenta ottimo: le lire 25 delle nuove azioni rappresentano un valore di molto inferiore e quando anche rappresentassero un valore p.e. di 50 importerebbe il raddoppio del Capitale.

E', in altri termini, il metodo Castiglioni che, a quanto pare, frutti assai.

Ora io Le scrivo per chiederLe due favori : L'uno che Ella inviti il Duca Uberto, il C.te Jean e altri ad entrare nella combinazione, assicurandosi intanto che c'è tempo, quel numero che vorranno di azioni; l'altro che Ella accetti, quando io sono presidente, la carica di Sindaco nella nuova Società.

La presenza di un Visconti nel Consiglio d'Amminist. (per potervi entrare occorre almeno 480 azioni da £ 25 e ad ogni Consigliere sarà corrisposto il 10 %) e la sua tra i Sindaci darebbero a me piena fiducia e massima soddisfazione per il disimpegno dei miei futuri doveri. Non mi dica di no, non mi faccia dire di no. Che se Ella desiderasse schiarimenti o sopralluoghi, non ha che a dirmelo: io sono Giovedì a Milano e se volesse indicarmi un appuntamento tra le 15 e le 16 in luogo da Lei preferito, potrò notificarmelo al nuovo indirizzo.

In attesa e nella speranza di vedermi accolto, Le stringo forte la  
mano pregandola di presentare per me mille omaggi alla Egregia  
Sua Signora

Dev.

Gaetano Venino

La lettera ci rivela diversi particolari finora inediti della vicenda: innanzi tutto che il conte Pier Gaetano Venino, futuro presidente della Milano Films, è azionista della S.A.F.F.I. – Comerio fin dall’inizio del 1909; quindi risulta palese che la dirigenza della S.A.F.F.I. – Comerio distribuisce azioni ad un prezzo svalutato (25 lire), prima che la svalutazione stessa sia stata decretata, favorendo evidentemente gli acquirenti privilegiati, come Venino e il padre, che acquistano azioni di una società di fatto ancora sul mercato, ad un quarto del loro valore di scambio (100 lire)<sup>68</sup>. Altre dati inediti riguardano la decisione dei vertici della S.A.F.F.I. - Comerio di affidare la carica di presidente della nuova società allo stesso Venino, nonché la disponibilità ad accettare di quest’ultimo a patto che, una volta eletto, possa fare affidamento sul sostegno di una famiglia illustre e finanziariamente solida come i Visconti di Modrone. Non solo, Venino cerca un coinvolgimento diretto di Giovanni Visconti di Modrone e del suo *staff*, tanto da offrire a Marelli la carica di sindaco effettivo della società, qualora lui ne divenisse presidente.

---

<sup>68</sup> La svalutazione delle azioni della S.A.F.F.I. – Comerio viene stabilita in un’assemblea straordinaria che si tiene il 7 ottobre a Milano; la dirigenza della società si impegna a ridurre il costo di ogni azione da 100 a 25 lire con il conseguente deprezzamento del capitale sociale da 600.000 a 150.000 lire; al fine di attrarre nuovi investimenti, l’Assemblea decide inoltre l’emissione sul mercato di azioni al prezzo svalutato di 25 lire cad, per un ammontare complessivo di 500.000 lire. In realtà si tratta solo di intenzioni in quanto la svalutazione del capitale verrà ratificata solo il 20 novembre 1909. Secondo informazioni tratte dalla stampa d’epoca e riportate da Aldo Bernardini, nella medesima assemblea del 7 ottobre, la ragione sociale della casa di produzione sarebbe stata modificata in Milano Films. Nelle pagine seguenti, per evitare equivoci, si continuerà ad utilizzare la denominazione S.A.F.F.I. - Comerio fino al definitivo cambiamento societario che avviene il 30 dicembre 1909. A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, op.cit, p. 106.

La proposta di Pier Gaetano Venino è per lo meno ambigua, in quanto il presidente designato della S.A.F.F.I. – Comerio è perfettamente a conoscenza del progetto per la costituzione di una casa cinematografica patrocinato da Guido Corti e supportato da Marelli e da Giovanni Visconti di Modrone: infatti nella lista dei destinatari del Programma della Compagnia Italiana Cinematografi Théophile Pathé appare anche il suo nome. Un coinvolgimento del conte Jean nel nuovo affare significherebbe affossare definitivamente il tentativo di fondazione dell'Hesperia che Corti sta comunque portando avanti, pur con gravi difficoltà.

Infatti, abbandonata l'idea di costituire una consociata italiana della Théophile Pathé, Guido Corti si è visto costretto a ridefinire il progetto iniziale, anche per le pressioni dei membri del comitato promotore poco propensi ad associarsi con la società francese di per sé in gravi difficoltà. Nel momento in cui vengono avviate le trattative con la Pathé Frères per la fondazione di una casa di produzione italiana che realizzi esclusivamente film "artistici" sul modello di quella che sarà poi la F.A.I, Guido Corti si dichiara fermamente contrario<sup>69</sup> e questo probabilmente aumenta la sfiducia nei suoi confronti da parte del Comitato dei Promotori dell'Hesperia, che tra l'altro, già alla fine del 1908, subisce una grave defezione con la rinuncia da parte del barone Airoidi di Robbiate<sup>70</sup>.

Allo stesso modo, dalla corrispondenza intercorsa tra Marelli e Corti risalente ai primi mesi del 1909, si deduce un certo risentimento daparte di quest'ultimo nei confronti dei membri del Comitato Promotore, a suo dire, poco impegnati nell'incentivare presso i proprio amici e conoscenti la raccolta dei fondi da destinarsi alla costituzione dell'Hesperia: da lettere successive, si comprende, che, probabilmente nell'ottobre del 1908, Corti, pur di mantenere in piedi il progetto, si è impegnato a rastrellare, con l'ausilio dei promotori, 1

---

<sup>69</sup> In un appunto relativo ad una riunione in merito Marelli scrive: "Corti non ritiene possibile limitare n/s produzione ai soli films d'arte" AVM, B F53, Op 55, doc 29.

<sup>70</sup> Anche questo sembra un segnale dell'insofferenza dimostrata da alcuni membri del Comitato nei confronti di Corti; infatti, successivamente all'allontanamento di Guido Corti, Airoidi di Robbiate rientrerà nuovamente nell'affare, diventando poi vice-presidente della Milano Films. AVM, B F53, Op 55, doc 30.



milione di lire da destinarsi alla formazione del capitale della futura società: l'accordo prevede che, qualora non si raggiungesse la cifra pattuita entro un anno, i membri del comitato promotore sarebbero svincolati da ogni impegno nei confronti dello stesso Corti. L'impresa è ardua: più volte Corti, con varie giustificazioni, comunica a Marelli le sue difficoltà a reperire una somma tanto ingente. Nell'ottobre del 1909 l'ex rappresentante della Théophile Pathé ha raccolto poco più di 750.000 lire: la cifra non è considerata sufficiente dai promotori che intimano a Corti di recuperare la somma pattuita entro un mese, ma soprattutto, a fronte delle informazioni avute da Venino, impomgono a Corti di utilizzare l'intero ammontare della provvista per assicurarsi il controllo della S.A.F.F.I.-Comerio; il comunicato ufficiale dei membri del Comitato Hesperia, datato 5 ottobre 1909, è perentorio:

SOCIETA' HESPERIA  
(Comitato promotore)

5 Ottobre 1909

Presenti: Baslini che rappresenta anche Somaglia, Corti, Marelli, che rappresenta anche De Capitani, Visconti, Dubini, Cavanna, Giorgi.

Si delibera di consentire al Sig. Guido Corti una proroga alla costituzione della Società fino al 30 (trenta) Novembre 1909 a condizione:

I° Che sia assicurata la sottoscrizione del capitale di un milione di lire.

II° Che sia del pari assicurata la fusione con la Società Luca Comerio sulla base della svalutazione al 25 (venticinque)% del capitale di questa, senza alcun vincolo circa le persone.

Scorso il termine come sopra fissato i promotori si riterranno sciolti da ogni impegno, salvo rimborso al Sig. Corti delle spese borsuali che egli avesse sostenuto, da liquidargli a piè di lista.

Letto, confermato e sottoscritto

Giovanni Visconti di Modrone, Baslini, G.Giorgi, Dubini, Cavanna,

Giorgi Rodolfo<sup>71</sup>.

A Corti non resta che accettare e si attiva immediatamente per contattare Bollardi, direttore generale della S.A.F.F.I. - Comerio: in data 12 ottobre gli fa pervenire una prima proposta. Nel documento inviato a Bollardi in cui si dichiara disponibile ad utilizzare i fondi da lui raccolti in vista della capitalizzazione dell'Hesperia per l'acquisto di azioni svalutate della S.A.F.F.I. - Comerio; inoltre, una volta costituita la nuova società dalla fusione delle due, si impegna a rinunciare alla carica di direttore generale, prevista dal contratto firmato con il Comitato Promotore della Compagnia Cinematografi Hesperia. In cambio Corti pretende innanzi tutto un sostanzioso riconoscimento economico: esige che gli siano versate 75.000 lire, pari al 10% della somma da lui raccolta (750.000 lire) a rimborso dei mancati guadagni che gli sarebbero spettati in qualità di direttore generale, oltre al pagamento in contanti della cifra pattuita per la conduzione del progetto Hesperia (25.000 lire). Infine richiede che gli venga concessa la rappresentanza commerciale della nuova casa di produzione con una percentuale del 10% sul venduto, a fronte di un contratto che abbia la durata di 4 anni e che gli consenta di vendere contestualmente film di altre Case. Oltre ad altre clausole che lo tutelano da eventuali perdite di valore del capitale sociale e alcune postille riguardanti l'organigramma societario, Corti conclude la sua lista di istanze con una richiesta che suona per lo meno anomala, ma che fornisce un'informazione importante sui personaggi che costituiscono il comitato promotore dell'ormai defunta Hesperia e che sono in gran parte destinati a confluire nel gruppo dirigenziale della Milano Films. Viene infatti esplicitamente preteso che la nuova società rispetti:

---

<sup>71</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 31.

il programma morale dell'Hesperia e l'impegno della fabbricazione delle pellicole religiose con speciali commissioni le cui formazioni garantiscano il rispetto alla moralità dei soggetti e loro svolgimenti e la osservanza della verità negli argomenti d'ordine religioso

Dai successivi documenti si evince che Bollardi rispedisce al mittente la proposta di Corti, in quale però torna alla carica: il 16 ottobre un suo collaboratore invia una seconda missiva al presidente della S.A.F.F.I. – Comerio <sup>72</sup>, in cui vengono avanzate nuove condizioni pur di avvenire ad un accordo; particolare interessante è una nota da cui si intuisce che Corti riconosce in Venino il mediatore ufficiale dell'operazione. Nella lettera infatti si legge che l'accettazione delle condizioni poste dovrà essere controfirmata, non solo da Bollardi, ma anche dall' "Egregio Sig. Conte Venino come il più zelante cooperatore alla buona riuscita della nuova combinazione"<sup>73</sup>.

Nella nuova proposta Corti ribadisce la richiesta del 10% delle 750.000 rastrellate per l'Hesperia e da utilizzarsi per l'acquisto delle azioni svalutate della S.A.F.F.I. - Comerio; di contro diminuisce da 25.000 a 4.500 lire il compenso per lavoro svolto durante l'iter costitutivo della Società Italiana Cinematografi Hesperia, ma chiede l'allungamento a 10 anni della rappresentanza per la vendita dei film prodotti dalla nuova casa di produzione, con una percentuale di 25 centesimi per ogni film venduto, oltre ad un fisso di 300 lire mensili.

Di seguito è archiviata, tra le carte di Marelli, una seconda lettera con la controproposta di Bollardi a Corti<sup>74</sup>. Secondo le clausole di maggior rilievo, la dirigenza della nuova società

---

<sup>72</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 32.

<sup>73</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 33.

<sup>74</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 34.

che eventualmente si costituisse dalla fusione dell'Hesperia e della S.A.F.F.I. - Comerio è disposta a concedere a Guido Corti:

I° Rimborso spese in £ 4500

II° Il 10 % sul capitale che verrà effettivamente versato sulla nuova combinazione da coloro che figurano oggi essere sottoscrittori della costituenda Società Esperia [sic. Hesperia]

III° Concessione al Sig. Corti della rappresentanza generale per l'Italia della produzione della Società [...] Tale concessione avrà la durata di anni 4 e il Sig. Corti avrà diritto durante l'esercizio di tale rappresentanza ad una provvigione del 10% sulle vendite più l'8 % per il Del credere e pagamenti a contanti. E' data facoltà al Sig. Corti di rappresentare altre case.

IV° Gli impegni di cui al n. I e III di questa convenzione sono subordinati al fatto che il gruppo portato dal Corti nella nuova combinazione rappresenti un capitale di almeno 500.000 (cinquecentomila) e che si stipuli l'atto sociale entro il mese di Novembre p.v. col preventivo versamento da parte dei componenti quel gruppo di almeno 3/10 del capitale da essi sottoscritto.

E' inteso i sottoscrittori pagheranno le azioni se da £25 – 27,50  
se da £ 100 - £ 130

Probabilmente la clausola più importante è proprio quest'ultima: Bollardi e i soci della

S.A.F.F.I. – Comerio sono disponibili a riconoscere a Corti il 10% della somma che contribuirà a far confluire nelle casse della nuova società, ma gli investitori del gruppo di Corti dovranno pagare le azioni con un sovrapprezzo di compensazione.

Di questa condizione sfavorevole il rag. Marelli e, di conseguenza, Giovanni Visconti di Modrone vengono informati ancora prima che Bollardi risponda a Corti: infatti, già in data 13 ottobre 1909, Gaetano Venino scrive a Carlo Marelli mettendolo al corrente delle intenzioni di Bollardi; dalla lettura della missiva si intende chiaramente che lo stesso Venino è a capo di una cordata per l'acquisto della maggioranza delle azioni S.A.F.F.I.<sup>75</sup> e che sta osteggiando in ogni modo la trattativa condotta parallelamente da Corti. Ancora una volta Venino cerca di ingraziarsi i Modrone, consigliandoli di abbandonare il povero Guido Corti al suo destino.

13 Ottobre 1909

Egregio Sig. Marelli,

Facendo seguito a quanto ebbi a dirLe ieri l'altro che Ella ascoltò con così benevola attenzione, mi affretto a comunicarle in via riservatissima e confidenziale perchè anche i miei ottimi amici Visconti ne siano informati, quanto segue: Avvenendo la fusione di cui si parlò i sottoscrittori del gruppo Corti dovranno pagare il 10 % in più per ogni azione di £ 25 e ciò non solo con riguardo al fatto che un vantaggio va riservato ai vecchi azionisti della Ca' Comerio che coraggiosamente si lasciarono amputare del 75 %, ma per sopperire in parte alle provvigioni, ai premi ecc. che facendo le

---

<sup>75</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 35.

parti bisogna pagare, primi fra questi quelli che concernono il Corti.

Ora io mi permetto, nel darle questa informazione, di farle presente nell'interesse dei Visconti, assolutamente indipendente da quello che può essere il mio o della Società, che i Visconti dovrebbero prima del 20 c.m. aderire a noi e assicurarsi per £ 25 quel numero di azioni che vorranno e che, altrimenti verrebbero a pagare 10 % in più.

E' sottinteso che trattando da gentiluomo a gentiluomo non occorre firma alcuna, ma anche una semplice dichiarazione verbale.

Avvenendo la fusione i Visconti che già si sarebbero assicurato le azioni a £ 25 non risentirebbero l'aumento del 10 % per quelle che hanno sottoscritto al Corti, guadagnando da un lato quanto sborserebbero dall'altro; che se invece preferissero sottoscrivere senz'altro per noi e per una somma uguale a quella già sottoscritta al Corti, noi ci si obbligherebbe, sempre avvenendo la fusione, a tenerli sollevati per quanto già impegnati col Corti ed essi avrebbero intero il vantaggio delle azioni a £ 25.

[...]

La nostra sottoscrizione procede intanto benissimo e parecchi sottoscrivono per godere dei vantaggi che loro ne verrà prima del 20. Oggi stesso mi si informa che 17000 lire furono sottoscritte: 10 delle quali dal Cav. Besana che Uberto conosce per essere con lui nell'affare di Lorenteggio.

La prego di rispondermi, di comunicare questa mia agli amici Uberto e Jean ed agli altri fratelli, se crede, ma in via confidenziale e di darmi una definitiva risposta, ma prima del 20.

Il giorno 16 sarò a Milano e se volesse vedermi la prego di indicarmi ora e luogo, ma dopo le tre.

Gaetano Venino

Pochi giorni più tardi è lo stesso Bollardi ad informare Venino che la trattativa con Corti sta fallendo: tra l'altro il presidente della S.A.F.F.I. – Comerio sembra compiacersene. Bollardi non è affatto convinto dai propositi dell'ex rappresentante della Théophile Pathé, che gli pare interessato alle rendite azionarie più che al progetto industriale. La lettera in questione si rivela di particolare rilievo perché da un lato riporta alcune dettagliate informazioni sulle strutture necessarie per garantire il buon funzionamento di una casa di produzione, dall'altro lascia trasparire tutta la sfiducia che un tecnico esperto come è il dirigente della S.A.F.F.I. - Comerio ripone in investitori privi una qualsiasi competenza nel settore.

Scrivo Bollardi al Conte Pier Gaetano Venino<sup>76</sup>:

Milano 20 Ottobre 1909

Egr. Signor

Conte Pier Gaetano Venino

Corti mi doveva una risposta Lunedì e mi telefonò che me l'avrebbe data il successivo Martedì; attesi tutto ieri fino alle ore 18, e poi ad una mia telefonata venne risposto che il Sig. Corti se ne era andato

---

<sup>76</sup> AVM, B F53, Op 55, doc. 36.

a casa; visto quindi che questo signore pare voglia condurre la cosa alle calende greche, ho telefonato che senz'altro restano rotte le trattative – e lo siano per sempre, poiché, a dire il vero, ho accettato di trattare per un riguardo a Lei, mentre avrei troncato subito dopo la prima proposta che è assolutamente indecorosa da parte nostra. A questo proposito permetta, Egr. Sig. Conte, che io chiarisca ogni cosa.

Il Sig. Corti domanda le 25 mila per suo premio più il 10% sul Capitale di £ 700 mila, il che vuol dire altre 70 mila lire - concessione di rappresentanza che vale 10 mila lire annue; e ne verrebbe presto una rottura che dovremmo indubbiamente liquidare con altre 20 o 30 mila lire di danni.

Sono quindi oltre 100 mila lire che bisogna dare a questo signore e che io in coscienza non posso dare, poiché sarebbe un vero danno in tutti i sensi, ma specialmente per i nostri vecchi azionisti i quali accettarono il sacrificio dei tre quarti del Capitale per porre l'industria in condizioni speciali e pronta ad affrontare qualsiasi evento; oggi noi daressimo lire 100 per 25 e ne prenderemmo 85 per 100; sarebbe cioè una enormità, anzi, me lo lasci dire, una cosa disonesta.

Lasci pur fare al Corti la sua Società; mi spiace per i suoi amici sottoscrittori che vanno a perdere tutto, perchè se con lire 700 mila si incomincia a portar via oltre 100 mila lire di premi ecc., altre sottoscrizioni sono vincolate a terreni e fabbricati, che costeranno quello che costeranno, poiché chi sottoscrive sotto queste



condizioni lo fa per fare un affare e non per essere utile alla Società. In ogni modo, fra terreno, fabbricato e teatro, occorrono 300 mila lire.

Occorre poi che fabbrichino loro le macchine se vogliono averle perfette, con la conseguente perdita di un anno di tempo e senza contare l'impianto dell'officina che costerà 50 mila lire per poterla fabbricare; le macchine poi costeranno 150 mila lire; le spese d'impianto elettrico, acqua ecc. ammonteranno ad altre lire 60 mila; occorrerà un anno di preparazione nel quale fra stipendio al direttore ed altre spese, occorreranno altre 70 mila lire, senza tener calcolo delle spese di costituzione della Società ecc. ecc.

Come Ella sa, le macchine perfette come le nostre e quelle dei più grandi stabilimenti non si trovano in commercio, se poi fanno l'impianto con macchine del vecchio sistema, il danno sarà forte poiché dovranno pensare subito alla sostituzione, e purtroppo noi sappiamo ciò per pratica.

Il personale tecnico non si trova; il disponibile è lo scarto degli altri, il buono è vincolato e non lascia la strada vecchia per la nuova; ci vogliono poi dei mesi parecchi per la necessaria esperienza, il che porterà una perdita di 50 mila lire.

Concludo – La Società con 700 mila lire spenderà:

£ 100 mila premio e provvigione

“ 300 “ terreni e fabbricato

“ 50 “ officina  
“ 150 “ macchine  
“ 60 “ spese d'impianto elettrico  
“ 70 “ spese diverse  
“ 50 “ perdita in esperienza  
“ 70 “ attrezzi per teatro, scene, mobili, abiti ecc.

Ci vogliono quindi 800 mila lire senza il capitale circolante e cioè almeno altre 350 mila lire; ne viene di conseguenza che non finiranno lo stabilimento senza aver prima domandato altro capitale. E Lei crede che lo troveranno? Tanto meno fra un anno quando l'accordo con le fabbriche italiane sarà un fatto compiuto. Una eventuale liquidazione non lascerà margine a nessuno.

Non è quindi il caso di temere il sorgere di questa nuova Società; anzi egoisticamente parlando bisognerebbe aiutarli perchè la costituiscano; E' certo che noi fra un anno prenderemo tutta questa roba al 20 % del costo senza premi e vincoli di personale inadatti.

Ho saputo poi che nella lista dei sottoscrittori figura uno per 250 o 300 mila lire che non vale un centesimo; a voce le farò il nome e di lui racconterò le gesta.

Gradisca, Egr. Sig. Conte, i miei più distinti saluti

Riccardo Bollardi

La disamina di Bollardi, seppur dettata da interesse, è lucidamente spietata, a tal punto da auspicare che Guido Corti rinunci alla fusione tra l'Hesperia e la S.A.F.F.I. - Comerio e porti al termine in maniera autonoma il progetto Hesperia, al quale certamente non saprà far fronte, con grave danno dei sottoscrittori e del Comitato Promotore.

Lo stesso giorno Corti scrive un'accorata lettera a Bollardi, in cui, da un lato si giustifica per il ritardo della sua risposta, ma dall'altro ribadisce il suo rifiuto alla controproposta avanzata da Bollardi, avvertendolo che, in mancanza di un accordo, proseguirà nella costituzione dell'Hesperia<sup>77</sup>.

Bollardi replica il giorno dopo, il 21 ottobre, facendogli intendere, in modo secco e incontrovertibile, che ormai è estromesso dal disegno di ricapitalizzazione della S.A.F.F.I. - Comerio<sup>78</sup>.

Il rapporto tra Bollardi e Corti, anche grazie alla strategia destabilizzante di Venino, è definitivamente compromesso. Sfumata la trattativa per la fusione di capitale tra Hesperia e S.A.F.F.I. - Comerio, all'ex rappresentate della Théophile Pathé non rimane altra scelta se non quella di tentare di costituire l'Hesperia, ma alla scadenza del 30 novembre, data ultima impostagli dai promotori per rintracciare il milione necessario, manca poco più di un mese.

Se l'operazione andasse in porto i sottoscrittori dell'Hesperia, e dunque anche Giovanni Visconti di Modrone, non avrebbero più l'opportunità di investire nelle azioni S.A.F.F.I. - Comerio. Con grave danno per Venino, deciso a tutti i costi a coinvolgere la famiglia Visconti nel suo piano di annessione della società votata alla svalutazione azionaria.

Messo al corrente probabilmente dallo stesso Bollardi dell'intenzione di Corti di perseverare nel progetto Hesperia, Venino, il 23 ottobre, invia un'ulteriore lettera a Marelli, precisando che ai Visconti di Modrone viene data l'opportunità di opzionare le

---

<sup>77</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 37.

<sup>78</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 38.

azioni svalutate della S.A.F.F.I. - Comerio, prima che la vicenda Hesperia sia stata definitivamente risolta: infatti qualora

il Corti per il 30 Novembre non riesca a costituire il capitale d'un milione impostogli dal suo comitato come condizione assoluta (e che il Corti non riesca ne sono certissimo) noi non richiederemmo ai Visconti di soddisfare gli impegni assunti se non dopo appunto il 30 Nov.

Se Corti si costituisce, in altre parole, i Visconti non avranno nessun obbligo; se il Corti non si costituisce i Visconti dopo il 30 Nov. passeranno a noi. - Mi sono spiegato? - Queste mie proposte se sono ispirate all'amicizia cordialissima che nutro per i Visconti, sono per altro anche suggerite dal desiderio di averli con noi, se la fusione avviene coi maggiori interessi per loro, se non avviene, se Corti non si costituisce al 30 Nov., dal desiderio di onorare la nostra Società del loro nome. [...]

Dunque Pier Gaetano Venino, pur di non rinunciare all'apporto dei Visconti di Modrone, consente loro di opzionare le azioni della S.A.F.F.I. - Comerio, garantendo che il conte Giovanni e i suoi familiari, qualora Corti riuscisse portare termine il progetto di costituzione dell'Hesperia a cui sono comunque vincolati, potrebbero rinunciare alla prelazione senza alcuna conseguenza. Alla lettera appena citata ne segue una seconda già il giorno successivo, in cui Venino chiede a Marelli di fissargli un incontro con il conte Giovanni: in questo caso i toni sono decisamente più accorati e l'ostilità nei confronti di Corti è esplicita:

Confidenziale

24 Ottobre 1909

Gentilissimo Sig. Marelli

Credo mio dovere d'avvisare Lei e l'amico carissimo C.te J. Visconti che ogni trattativa stata iniziata per la fusione della Comerio col gruppo Corti è definitivamente fallita. Già Ella lo saprà, immagino, e per voce del Corti.

Pur augurandomi che il 30 Nov. detto Signore non riesca a costituire la Società (e con firme solide) per poter aver la fortuna di entrare tra gli azionisti e i Consiglieri, Jean Visconti, amerei poter stabilire un colloquio nel quale io possa meglio ed esattamente esplicarle i perché dell'avvenuta rottura della trattativa. E ciò allo scopo di farle conoscere la verità vera che il Corti vorrà naturalmente alterare, e di prevenire Lei e Jean di quante nuove sorprese il Corti può o sta architettando ai loro danni.

Potrei parlarLe e accompagnarMi al Sig. Bollardi, attuale presidente della Comerio, che desidererebbe mostrarle alcuni documenti a prova non solo della leale correttezza del nostro procedere, ma anche dei disegni del Corti ?

Ciò sarebbe opportuno, astrazione fatta di ogni interesse personale.

Colgo l'occasione per salutarla cordialmente

Gaetano Venino<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 39.

Venino rompe gli indugi, addossando a Corti la totale responsabilità della mancata fusione tra l'Hesperia e la S.A.F.F.I. – Comerio. Non solo, accusa apertamente Corti di tramare alle spalle del conte Giovanni e dei sottoscrittori dell'Hesperia. Le insinuazioni di Venino sembrano far breccia: in un appunto Marelli annota che le sottoscrizioni che Corti porterà alla fatidica assemblea fissata dal Comitato Promotore per il 30 novembre si potrebbero rivelare prive di reale copertura, confezionate ad arte al solo scopo di assicurarsi il premio a lui dovuto per la raccolta, entro i termini pattuiti, del milione di lire necessario alla fondazione dell'Hesperia. Scrive Marelli:

Corti pel 30 Novembre riunirà Comitato Promotore presentando

Capitale sottoscritto per pretendere il premio e le provvigioni.

Molte sottoscrizioni fittizie – chiedere verif. 3/10 entro 8 giorni del  
completo Capitale a un banchiere di fiducia del Comitato

Promotore<sup>80</sup>.

I sospetti di Marelli sono confermati, in data 14 novembre, da un'ulteriore missiva di Venino in cui, non solo si ribadiscono le intenzioni fraudolente di Corti, ma si specificano nel dettaglio le strategie che l'organizzatore del progetto Hesperia metterà in atto pur di dimostrare di aver perfezionato, nei tempi dovuti, l'accordo stipulato con il Comitato Promotore e di incassare il premio che ne consegue. Venino arriva addirittura a indicare, punto su punto, le contromosse necessarie per sventare il colpo di mano. Nella lettera, per la prima volta, viene fatto esplicito riferimento al cambiamento della ragione sociale della S.A.F.F.I. - Comerio in Milano Films e si indica la data del 5 dicembre come il giorno fissato per la nomina dei vertici della nuova società :

---

<sup>80</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 40.

Confidenziale

14 Novembre 1909

Egregio Sig. Marelli,

Vengo or ora informato (e per dovere di cortesia e di amicizia trasmetto a Lei) che il C. nella prossima seduta del 30 Novembre tenterà:

1 – Far firmare il vincolo Sociale definitivo oppure domanderà ancora un po' di tempo per convocare il sottoscrittore; alla convocazione poi dei sottoscrittori tenterà di fare l'atto costitutivo dando l'incarico a un banchiere di anticipare i 3/10.

Egli sosterrà che nel frattempo i Soci verseranno presso lo stesso banchiere i 3/10 del Capitale sottoscritto e pretenderà per sé il 10 % del Capitale sottoscritto, il prelievo di 25.000 scoperto e le spese che gli potranno risultare da quanto i sottoscrittori buoni avranno versato. Ciò posto e non certo per dare consigli o per avventare insinuazioni, al Comitato Promotore allo scopo di sventare la trama, converrebbe esigere il versamento dei 5/10 entro 10 giorni presso un banchiere di sua fiducia assicurandosi il pagamento del premio ecc. a intero Capitale versato.

Il C. (a quanto mi si informa) ha preceduto l'opposizione che potrà incontrare e vorrà il pagamento del premio e delle spese dicendo di aver assolto al suo obbligo col portare le 700/mila sottoscritte e

d'essere poi compito del Comitato di farsi pagare. E minaccerà causa per danni.

Ora il Comitato, tenendo fermo, può porsi al riparo dell'inganno, tanto più che tra le firme sottoscritte figura quella di un compare notissimo per firmare nelle consocietà per non esserci poi dopo e per esserne stato allontanato da parecchie.

Solo coll'obbligare il versamento immediato dei 5/10 cioè della metà del capitale, ogni pericolo può essere scampato.

Ecco quanto fedelmente Le trasmetto; ne faccia Ella quell'uso che crede nei riguardi speciali suoi e dei Visconti; uso, s'intende, riservatissimo. E' superfluo dirle che non mi muove preoccupazione personale o interesse che non sia quello di rendere un segnalato favore a buoni amici

Il cambiamento del nome della nostra Società Comerio in quello Milano Films è fatto virtualmente compiuto.

Il 5 Dic. avverrà la costituzione del nuovo Consiglio e del Collegio Sindacale.

Le stringo forte la mano.

Suo Venino<sup>81</sup>

Le accuse di Venino sono precise e circostanziate: Corti non avendo raggiunto la quota prestabilita, cercherà comunque di costituire l'Hesperia e di assicurarsi il premio attraverso artifici contabili e con la complicità di prestanome disposti a sottoscrivere quote azionarie, che non sarebbero in grado di onorare al momento dell'eventuale capitalizzazione.

---

<sup>81</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 41.



Venino appare molto ben informato e i suoi ammonimenti, a quanto sembra, vengono presi in estrema considerazione dal conte Giovanni e dagli altri promotori del progetto Hesperia: dal verbale dell'assemblea del Comitato che si tiene il 27 novembre 1909<sup>82</sup> si ha la conferma del definitivo fallimento dell'operazione che Corti con ogni mezzo ha tentato di portare a compimento:

Milano 27 Novembre 1909, ore 15

SEDUTA del Comitato Promotore della Compagnia Cinematografi  
“Hesperia”, in via T. Grossi 8

Presenti: Visconti - Giorgi - Marelli - Corti - Cavanna (?) - Dubini

Il Cav. Corti comunica che le pratiche con la Società Comerio non conseguiranno lo scopo che nell'ultima riunione del Comitato si sperava di poter raggiungere (vedi verbale della seduta 5 Ott. p.p) e dichiara che oggi egli ha raccolto circa £ 750.000 (settecentocinquantamila). Chiede se il Comitato nonostante le fallite pratiche con la Società Comerio voglia continuare con lui nel lavoro iniziato per costituire ugualmente da soli la Società Hesperia. [...] Il Conte Visconti dichiara che egli appunto in base alla deliberazione 5 Ottobre p.p essendo mancata la progettata fusione con la Società Comerio, non ritiene di continuare nelle pratiche sopra accennate; disposto, s'intende, la propria quota parte di spesa. Il Tenente Giorgi si associa alla dichiarazione del Conte

---

<sup>82</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 42.

Visconti per quanto lo riguarda. Il Rag. Marelli si associa pure alla dichiarazione del Conte Visconti.

Il Comitato decide, poi, di sciogliersi con oggi per gli effetti di cui alla deliberazione 5 Ottobre p.p surricordata.

L'Hesperia, nonostante il nome ben augurante, muore prima di nascere: i membri del Comitato Promotore, con in testa Marelli e Giovanni Visconti di Modrone non concedono altre proroghe e considerano tecnicamente fallito il tentativo di Corti, reo di avere reso disponibili solo 750.000 lire rispetto al milione pattuito per la capitalizzazione della costituenda società, ma soprattutto responsabile di non aver portato a termine la fusione tra l'Hesperia e la S.A.F.F.I – Comerio. Definitivamente svincolati dal contratto con Corti, Giovanni Visconti di Modrone e parte dei componenti del Comitato aderiscono senza indugi alla procedura di svalutazione della S.A.F.F.I. – Comerio, investendo le somme destinate all'Hesperia per l'acquisto, al prezzo di 25 lire cad., delle azioni messe a disposizione da Bollardi e soci. È premura dello stesso Marelli e di Giovanni Visconti di Modrone far confluire i capitali dell'ex Hesperia nella Milano Films, in via di costituzione. Con una lettera datata 5 dicembre Marelli informa Venino delle pressioni esercitate dal conte Giovanni affinché i membri del Comitato ormai disciolto aderiscano al nuovo progetto.

Milano 5 Dicembre 1909

Ill.mo Sig. C.te Venino

Ieri 4, nello studio del S. Conte Giovanni Visconti di Modrone, presente il Tenente Giorgi, e ottenevo una di Lei comunicazione in riguardo alla costituzione Milano Films.

Si scambiarono parecchie idee venendo alla conclusione che sarebbe opportuno e fisserebbersi il giorno 11 (Sabato) per un'intervista secoLei alle ore 14 nello studio in via Cerva, 28.

Il sig. C.te Giovanni ebbe occasione di vedere il Principe Molfetta, che disse esser lieto di sortire definitivamente dall'affare Corti; ma non sarebbe disposto entrare in altre combinazioni.

Quanto al S. C.te Della Somaglia non è il preposto Sig.Corti in rapporti tali da poter proporre affari; anzi il Sig. Conte Giovanni riterrebbe opportuno che Ella Sig. Venino gli scrivesse direttamente. Non ricevendo altri avvisi ritengo fissato come sopra, Sabato 11 ore 14 per riunione.

Dev.mo

Marelli<sup>83</sup>

Nei giorni successivi probabilmente l'opera di persuasione del conte Giovanni prosegue; infatti, in un appunto, datato 28 dicembre, il ragioniere Marelli redige una lunga lista di sottoscrittori che hanno provveduto ad investire nel capitale della Milano Films, indicando per ciascuno le quote pro-capite<sup>84</sup>.

28/12 - 909

**MILANO FILMS**

Luca Comerio – svalutato da 600/m a 150/m Azioni da 100 a 25

Vincolo firmatari quando raggiunte 350/m

---

<sup>83</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 43.

<sup>84</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 44.

Riccardo Bollardi	50.000
Ceruti Antonio	25.000
Rag. Roberto Perego	50.000
Dr.Enrico Consolandi	15.000
Andrea Fasoli	50.000
Pier Gaetano Venino	14.000
Porro Carlo	14.000
Giulio Venino	5.000
Soave E. Besana	10.000
Pier Gaetano Venino	7.000
Emma Santagostino	10.000
Dr.Tullio Miani	10.000
Lodovico Melzi	10.000
Giannino Radice Fossali	2.500
Avv. G. De Capitani	1.000
C/ Giovanni V. di M.	20.000
Tenente Rod. Giorgi	5.000
Principe Urbano Del Drago	12.000
Ida Visconti di Modrone	5.000
Barone Ajroldi	10.000
C/te Arnaboldi	10.000
Gian Antona Trav 7500 + 7500	15.000 <sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Si tratta di Giannino Antona Traversi, noto letterato dell'epoca, che collaborerà con la Milano Films e di cui si tratterà più ampiamente nelle pagine successive.

Il 29 dicembre su invito di Riccardo Bollardi, il rag. Carlo Marelli e il conte Jean sono chiamati a prendere parte all'assemblea in cui si nomineranno i vertici della nuova società cinematografica<sup>86</sup>:

**SOCIETA'ANONIMA**  
**FABBRICAZIONE FILMS ITALIANA**  
**LUCA COMERIO**

Milano, li 29 Dicembre 1909

Egregio Signore

mi faccio premura invitare la S.V. ad intervenire ad una riunione dei nuovi Consiglieri della Società Milano Films, che avrà luogo domani 30 corr. alle ore 14 precise alla sede sociale in via Lauro n. 9 per deliberare sulla nomina del Presidente e Vice Presidente e Consigliere Delegato.

Il Presidente

Riccardo Bollardi

Durante la seduta del 30 settembre saranno stabilite le norme statutarie della Milano Films, riprese, con alcune modifiche, dal precedente statuto<sup>87</sup> e si procederà all'assegnazione delle nomine sociali.

---

<sup>86</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 45.

Nei suoi appunti Marelli elenca puntualmente i nomi e relative cariche di coloro che vengono eletti<sup>88</sup>: come garantito alcuni mesi prima dal conte Venino, al ragioniere viene affidata la carica di sindaco effettivo, mentre Giovanni Visconti di Modrone è nominato consigliere di amministrazione.

Sindaci

Buccellati Rag. Federico

Malvano Giulio

Marelli Carlo

Supplenti

Aiuti Rag. Achille

Minola Cesare Enea

Consiglieri

Ajroldi di Robbiate Barone Paolo

Bollardi Riccardo

Consolandi Dr. Enrico notaio

Del Drago Principe Urbano

Fasoli Andrea

Martelli D. Cav. Luigi Presid. Assemblea del mattino

Porro C/te Carlo

Venino Conte Pier Gaetano

---

<sup>87</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 46.

<sup>88</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 47.

Visconti di Modrone c/te Giovanni<sup>89</sup>

Alla presidenza della Milano Films viene nominato il conte Pier Gaetano Venino, “Richelieu” dell’estenuante trattativa e unico vero vincitore dell’intricata vicenda.

Di contro Guido Corti è lo sconfitto: continuerà ad operare nel settore cinematografico come rappresentante di Case prestigiose, tra cui la Cines, ma l’occasione della sua vita si è volatilizzata insieme all’Hesperia. Suonano amare le sue parole scritte a Marelli esattamente un anno prima, quando, lamentandosi per lo scarso interesse che i membri del Comitato Promotore dimostravano per l’affare Hesperia, implorava il ragioniere di intercedere presso i Visconti di Modrone al fine di ottenere il sostegno finanziario necessario<sup>90</sup>:

In un prospetto che io mi ero fatto per mio uso – dirò così – interno io avevo assegnato al Conte Giovanni 20/mila lire – E’ vero, ma avevo anche assegnato £ 40.000 alla famiglia Visconti ripartite così:

£ 10.000 Duca Uberto

“ 10.000 Conte Giuseppe

“ 10.000 Conte Guido

“ 10.000 Duchessa Modrone

Con ciò io mi mettevo nella condizione di poter dire ai futuri sottoscrittori che la famiglia Visconti aveva aderito con £ 60.000 (comprese le 20/mila del Conte Giovanni).

---

<sup>89</sup> 1909\_12\_30\_appunti\_CdA\_MilanoFilms\_IMG 0044-5

<sup>90</sup> AVM, B F53, Op 55, doc 48.

Ed una tale adesione avrebbe fatto salutare effetto pei sottoscrittori futuri.

[...] .

io ho presentato loro un progetto completo.

Fu accettato: e venne composto il Comitato Promotore.

il quale dunque aveva obbligo di muoversi in pro dell'affare passato sotto il suo patrocinio.

Invece i membri andarono in campagna!

Passarono 8 mesi!

io migliorai il progetto.

Fu nuovamente accettato e fu firmato un regolare atto costitutivo di comitato. Si è preso tempo 2 mesi e in questi 60 giorni è necessario finalmente i signori promotori attivano a trovare il capitale.

Diversamente è certo che si caricano di una responsabilità grave verso di me.

Io vorrò che sia solo morale, ma anche nel campo morale questa responsabilità sarebbe bene evitarla. Non è vero?

Io ho lavorato e lavorato bene. Io ho tribolato per soddisfare tutte le giuste esigenze del Comitato, ho rotto i piatti, come si dice, colla casa Théophile Pathé, io ho fatto tutto quello che dovevo e sarebbe doloroso che rimanessi né a piedi né a cavallo.



4.4 *Nascita della Milano Films: il conte Jean, il barone Ajroldi, il conte Venino... ovvero l'aristocrazia al potere*

Con l'assemblea del 30 dicembre 1909 l'assetto societario della Milano Films è finalmente definito: nei mesi successivi si registreranno degli aggiustamenti non di poco conto, come per esempio, l'allontanamento di Bollardi, figura scomoda all'interno del nuovo organigramma della società per l'autorevolezza e l'eccessiva influenza che ancora suscita presso il personale degli stabilimenti. Anche il consigliere Fasoli consegnerà nelle mani di Venino le proprie dimissioni, come del resto, farà Luigi Martelli<sup>91</sup>. Al loro posto saranno nominati consiglieri altri due aristocratici, il conte Erizzo Miniscalchi e il marchese Ramiro Rosales d'Ordogno. Nel marzo del 1911, l'organigramma della Milano Films è dunque costituito da:

Venino conte Pier Gaetano, Presidente

Airoldi di Robbiate barone cav. Paolo, Vice-presidente

Consolandi, notaio, cav., Enrico Consigliere

Del Drago, principe Urbano Consigliere

Miniscalchi Erizzo conte Mario Consigliere

Porro conte Carlo Consigliere

Rosales d'Ordogno marchese Ramiro Consigliere

Visconti di Modrone conte Giovanni Consigliere<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Secondo le precise indicazioni pubblicate sul *Foglio Annunzi Legali*: Luigi Martelli abbandona la carica di consigliere della Milano Films il 13 marzo 1910, Bollardi rassegna le proprie dimissioni il 1° aprile 1910, mentre Fasoli recede dall'incarico il 25 novembre 1910. Prefettura di Milano, *Foglio Annunzi Legali*, 1 febbraio 1910, Puntata n. 65, p.1559

<sup>92</sup> A. A. Cavallaro, "La Vita Cinematografica", Torino, a. II, n. 4, 5 marzo 1911, p. 11. Nell'elenco figura anche il conte Porro che nell'aprile del 1908 aveva costituito una "Compagnia Cinematografica Internazionale Milano"; vedi "La Rivista Fono Cinematografica e il Cafè-Chantant", Napoli, a. II, n. 13, 25 Aprile 1908, p. 7.

Con l'eccezione del cav. Enrico Consolandi, notaio, i 7/8 del Consiglio di Amministrazione della Milano Films vantano nobili natali. Una concentrazione di aristocratici che non è casuale e che è alquanto frequente, anche se non in queste proporzioni, in molti quadri dirigenti delle case di produzione italiane del periodo.

Non è solo il blasone nobiliare, ad accomunare questi personaggi: gli amministratori della Milano Films sono l'emblema di una gerarchia aristocratica, che, ancora nei primi decenni del Novecento, è una delle massime espressioni del potere a Milano e in Italia.

Le caratteristiche distintive di questa influente casta che, nonostante l'ascesa della borghesia e la presa di coscienza del proletariato, continua ad avere un peso determinante nella gestione politica e culturale del Paese, si ritrovano senza eccezioni nella schiera di patrizi lombardi alla guida della Milano Films. Un primo comune denominatore che accomuna i dirigenti della casa di produzione milanese è la disponibilità economica; un secondo requisito che li assimila è l'influenza politica e sociale; un terzo fattore di comunione è la propensione per le arti, la cultura, di cui si sentono depositari, quasi per diritto naturale. Un altro fattore ricorrente sta nella vicinanza o addirittura nell'appartenenza alla gerarchia militare.

Il conte Pier Gaetano Venino, abile concertatore delle trattative che hanno consentito la formazione del nuovo consiglio di amministrazione della Milano Films, è originario della provincia di Como. Il padre Giulio, futuro azionista della Milano Films, oltre ad essere un ricco proprietario terriero, è nel CdA delle Società Ferrovie e Tramvie Elettriche Varesine<sup>93</sup>. Laureato in giurisprudenza, il conte Pier Gaetano, oltre a gestire l'ingente patrimonio familiare, è un abile dirigente d'azienda: nel corso della sua carriera imprenditoriale entrerà nel consiglio di amministrazione di diverse aziende (Cotonificio Lombardini, Società Vinicola Fassati, Società Navigli). Presenza assidua nella galassia

---

<sup>93</sup> "Almanacco statistico della provincia di Como", a. LXIV, 1901, Tip. Ostinelli, p 178

dell'associazionismo milanese, dal 1912 al 1917, assume la carica di presidente nell'Ente degli Orfanotrofi milanesi e nel Pio Albergo Trivulzio<sup>94</sup>. Sensibile al tema dell'educazione popolare sarà fondatore e presidente dell'Associazione Agricola Lombarda, nonché membro della Cattedra Ambulante di Agricoltura di Como.

Oltre alle attività imprenditoriali e benefiche, Venino si dedica alla politica: dal 1910 al 1914 è consigliere comunale e assessore al comune di Brenna. Nel 1915 viene eletto deputato nelle file del Gruppo Agrario<sup>95</sup>.

Ma Venino è anche uomo di cultura: amante dell'arte, detiene una preziosa collezione di dipinti, tra cui figurano alcuni capolavori cinquecenteschi<sup>96</sup>.

La pittura è una passione condivisa anche da altri due membri del consiglio di amministrazione della Milano Films eletto nel 1910: uno è il conte Mario Miniscalchi Erizzo. Nobile veronese, la sua è una famiglia di collezionisti: tra i suoi cimeli, oggi conservati in un museo a lui dedicato, ci sono opere di assoluto rilievo, acquistate direttamente da lui o confluite dalle raccolte appartenute a discendenti degli altri rami di famiglia come gli Erizzo e i Pullé. Mario Miniscalchi Erizzo, d'altronde, appartiene ad una famiglia di raffinati intellettuali: il padre Francesco si è distinto come valente studioso di etnografia e geografia, poliglotta e filologo di fama internazionale. Il figlio, consigliere alla Milano Films, ha in comune con Venino non solo l'amore per l'arte, ma anche la frequentazione degli ambienti politici, visto che il padre Francesco è stato senatore del Regno d'Italia per oltre dieci anni. La passione per il collezionismo è anche una peculiarità

---

<sup>94</sup> Archivio Storico del Senato della Repubblica – Senatori dell'Italia fascista, *Scheda personale del senatore Venino Pier Gaetano*.

<sup>95</sup> Negli anni '20 verrà riconfermato alla Camera per due legislature (XVI e XVII), sedendo, nell'ultima, tra le file dei Liberali e ricoprendo incarichi governativi di rilievo (Sottosegretario di Stato al Ministero delle colonie tra il 1921 e il 1922). In seguito aderirà al fascismo, diventando senatore nel 1929 e mantenendo la carica fino al 1944. Durante il Ventennio il conte Gaetano Venino, esaurita la sua esperienza alla Milano Films, diventa uno dei banchieri più potenti d'Italia, arrivando fino alla Presidenza del Credito Italiano. Ibidem.

<sup>96</sup> Sulla prestigiosa rivista "Emporiun" verrà segnalato, come capolavoro inestimabile, un quadro facente parte la collezione di Pier Gaetano Venino: *Ritratto di uomo di Bartolomeo Veneto*. "Emporium", giugno 1923, n.342, vol. 57, p.398.

dell'unico membro del CdA che non ha nobili origini: il notaio Enrico Consolandi, destinato a diventare uno degli uomini più ricchi di Milano. Consolandi, oltre allo studio notarile, trasferirà l'amore per l'arte al figlio Paolo, che diventerà uno tra i più importanti collezionisti italiani.

Se già si è detto dell'elevato livello culturale del conte Giovanni Visconti di Modrone, certamente amante dei lussi, ma anche delle buone letture, lo stesso si può affermare del vice-presidente della Milano Films nel 1910: il barone Paolo Ajroldi di Robbiate, rampollo di una famiglia di antico lignaggio con discendenze mitteleuropee. Lo stesso Paolo, figlio del barone Don Luigi e dalla nobildonna austriaca Emilie Ebers, nasce in Germania. Da un documento rinvenuto presso l'Archivio della Famiglia Ajroldi di Robbiate, conservato presso l'Archivio di Stato di Milano, Paolo parla e scrive correttamente inglese, francese e tedesco<sup>97</sup>. Attraverso la consultazione dell'Archivio di famiglia è stato possibile ricostruire la sua carriera militare. Infatti Paolo Ajroldi di Robbiate frequenta l'Accademia militare e si arruola nel corpo di artiglieria<sup>98</sup>, dove arriverà a conseguire, anche se in età avanzata, il grado di generale di brigata. Come il conte Jean, ufficiale di cavalleria, anche il vice-presidente della Milano Films è organicamente inserito nell'ambiente militare. Con Giovanni Visconti di Modrone condivide pure la passione per i cavalli: negli anni Venti Ajroldi sarà presidente della Società Corse di Varese. La sua attività militare da ufficiale di complemento (come il conte Jean) non gli impedirà di svolgere con successo diverse attività imprenditoriali e istituzionali, in particolare in Nord America, prima in qualità di procacciatore d'affari e poi, nel corso della I guerra mondiale, come emissario del Governo italiano, addetto al rifornimento di armamenti<sup>99</sup>. Anche il barone Paolo Ajroldi di Robbiate, non mancherà di entrare in politica: già nel 1907 viene eletto sindaco di Paderno

---

<sup>97</sup> Archivio di Stato di Milano, *Archivio della famiglia Ajroldi di Robbiate*, Faldone 14. Doc 49

<sup>98</sup> Archivio di Stato di Milano, *Archivio della famiglia Ajroldi di Robbiate*, Faldone 14. Doc 50

<sup>99</sup> Archivio di Stato di Milano, *Archivio della famiglia Ajroldi di Robbiate*, Faldone 16. Doc 51.

d'Adda<sup>100</sup>. Ma la sua frequentazione degli ambienti politici è soprattutto motivata dal posizione di altissimo livello istituzionale del suocero, il conte Bernardo Arnaboldi Cazzaniga, di cui Paolo Ajroldi di Robbiate ha spostato la figlia Bice. Il conte Arnaboldi, nella cui tenuta di Carimate verranno girate alcune sequenze di *Inferno* della Milano Films e di cui si tratterà ampiamente in seguito, ha rivestito le cariche di sindaco di Pavia e di consigliere comunale a Milano. Deputato nel 1882, Arnaboldi verrà eletto senatore nel 1911: il suo nome compare tra i primi sottoscrittori delle azioni Milano Films.

Anche il conte Carlo Porro, membro del CdA della casa di produzione milanese, ha parentele illustri, infatti l'omonimo zio, generale dell'esercito, è stato, tra il 1905 e il 1906, sottosegretario di Stato al Ministero della Guerra e nel 1916 diventerà senatore.

Un altro militare presente nel CdA della Milano Films è il marchese Ramiro Rosales d'Ordogno, ufficiale di complemento in cavalleria<sup>101</sup>. Il marchese è figlio di militari: il padre Luigi, ha combattuto nelle celebri battaglie risorgimentali di S. Martino e Palestro. I Rosales d'Ordogno, di antiche discendenze iberiche, possiedono tenute e beni immobiliari in provincia di Como: il marchese Ramiro, oltre ad occuparsi del patrimonio familiare, è membro del CdA della Società Anonima Cooperativa dei Produttori di Bozzoli del Circondario di Como. Come d'uso tra i consiglieri della Milano Films, diventa sindaco del paese in cui risiede, Bernate, località comasca dove i Visconti di Modrone posseggono una delle tante ville di famiglia, ubicata in via Castel Carnasino, la strada in cui abita il marchese Rosales<sup>102</sup>.

Da un punto di vista strettamente araldico il più blasonato tra i consiglieri della Milano Films è Urbano Del Drago, principe di Mezzano. I Del Drago sono originari del viterbese: famiglia antichissima dell'aristocrazia papalina, dispongono di un enorme patrimonio

---

<sup>100</sup> Archivio di Stato di Milano, *Archivio della famiglia Ajroldi di Robbiate*, Faldone 14. Doc 52.

<sup>101</sup> "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 22 novembre 1909, n.273, p. 105.

<sup>102</sup> *Almanacco statistico della provincia di Como*, a. LXIV, 1904, Tip. Ostinelli,

immobiliare e terriero. Considerando la stretta connessione con il territorio lombardo dei suoi colleghi, la contiguità tra il principe Urbano del Drago e gli altri membri del CdA si limita alla notevole disponibilità finanziaria e alla discendenza nobiliare.

A parte quest'ultima eccezione risulta evidente che il consiglio di amministrazione della Milano Films è la precisa rappresentazione di un mondo che, ancora nel 1910, ha un peso relevantissimo nel panorama italiano da un punto di vista culturale, politico, economico. I personaggi in questione non si riconoscono in quella raffigurazione ingenua del nobile ricco, annoiato, nostalgico di un passato glorioso, schiacciato dalla modernità. Uomini come il conte Giovanni Visconti di Modrone, Gaetano Venino, Paolo A,roldi di Robbiate e gli altri mettono in gioco le enormi fortune accumulate nei secoli dalle proprie famiglie per continuare ad avere un ruolo determinate nella vita economica e sociale della nazione. Per fare questo sfruttano l'intreccio di conoscenze e parentele su cui possono immancabilmente contare, la rete consociativa degli enti benefici, delle associazioni culturali di cui si servono per la creazione di un'approvazione sociale, che molto spesso utilizzano, e con successo, impegnandosi in politica. La ricerca del consenso è certamente una chiave di lettura fondamentale per comprendere questo facoltoso e influente ceto aristocratico, da cui provengono gli amministratori della Milano Films, con Giovanni Visconti di Modrone in testa. Ai rampolli di queste famiglie non sono sufficienti il prestigio del blasone e l'enormi ricchezze accumulate: hanno ben compreso che per governare il mondo della modernità è richiesta una visibilità e una presenza costante in ogni ambito della vita sociale. Da qui la partecipazione agli enti benefici, alle associazioni culturali, da qui il patrocinio di manifestazioni che abbiano larga eco, da qui l'impegno nella politica locale. La comunicazione come strumento di potere: una lezione che già i loro padri avevano appreso. Lo zio di Giovanni Visconti di Modrone, Raimondo con Andrea Ponti, padre di Ettore, presidente onorario del I Concorso Mondiale di

Cinematografia e Bernardo Arnaboldi, suocero di Paolo Ajroldi di Robbiati e importante azionista della Milano Films, sono stati tra i fondatori del “Corriere della Sera”<sup>103</sup>. Del resto il blocco dell’aristocrazia produttiva lombarda, che controlla gran parte dell’attività industriale della regione, specialmente nel settore tessile e che non di rado si riconosce in una tradizione risorgimentale e liberale, pur essendo schierata su posizioni di centro-destra, più che a un vero e proprio organismo partitico istituzionale, fa riferimento, dal punto di vista politico, ad un ente, il Circolo dell’Unione, luogo di confluenza tra l’antico patriziato e la nuova borghesia, in cui si decidono le direttive per la gestione del potere a Milano e nelle province lombarde. Attraverso il Circolo dell’Unione, la classe dirigente di cui Giovanni Visconti di Modrone e soci fanno parte, ha la possibilità di controllare capillarmente il territorio e di indirizzare a proprio favore il consenso dell’opinione pubblica, opzione ormai irrinunciabile per conservare la *leadership*. Di conseguenza la comunicazione è essenziale e non a caso uno dei quotidiani più letti di Milano “La Perseveranza” è diretta espressione del Circolo dell’Unione. I membri del CdA della Milano Films sono perfettamente organici a questo sistema di potere e probabilmente la scelta di impegnarsi in cinematografia non esula dalle suddette strategie. Il cinematografo è ormai un fenomeno sociale e dunque non può essere ignorato. A questi rappresentanti aristocratici dell’arrembante classe dirigente non interessa veicolare particolari messaggi attraverso i film, ma piuttosto di figurare agli occhi dell’opinione pubblica come i dispensatori di uno spettacolo moderno, a poco prezzo, che, oltre a divertire, può diventare, grazie alla loro intercessione, un formidabile strumento educativo. Di nuovo riemerge quello spirito paternalistico già ampiamente sperimentato con il patrocinio degli enti benefici, con le fondazioni delle società di mutuo soccorso, con il finanziamento delle scuole per lavoratori e indigenti. Evidentemente non bisogna dimenticare che il

---

<sup>103</sup> A. Moroni, *Alle origini del Corriere della Sera. Da Eugenio Torelli Violler a Luigi Albertini (1876 – 1900)*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 88.

cinematografo offre anche l'opportunità di guadagnare molto denaro e questo, di certo, non è un dettaglio trascurabile, ma la perseveranza con cui alcuni investitori continueranno ostinatamente a impegnare nell'attività cinematografica ingenti somme nonostante i disastrosi passivi, rende plausibile il dubbio che il profitto non sia stata l'unica ragione per rimanere nel settore.







## Capitolo 5

### 1910 – 1914. La Milano Flms: un'industria modello

#### 5.1 *La gestione industriale di una casa di produzione nel 1910*

Tra il 1910 e il 1911 sono in corso i lavori per la costruzione, alla periferia di Milano, in zona Bovisa, di un nuovo grande stabilimento fortemente voluto dalla nuova dirigenza della Milano Films per implementare la capacità produttiva dell'azienda. In precedenza il cav. Carlo Marelli, sindaco effettivo della società e forte della sua esperienza pregressa presso gli stabilimenti industriali della Visconte di Modrone, ha assunto l'incarico di valutare dal punto di vista amministrativo e gestionale la filiera produttiva che andrà a regime con il funzionamento del nuovo stabilimento.

Marelli stila un dettagliatissimo rapporto, in cui pone a confronto in tutti i passaggi il sistema di produzione utilizzato nei vecchi stabilimenti e quello che sarà adottato nella nuova struttura. Con una meticolosa attenzione ai costi economici, ma anche all'organizzazione del lavoro e alla gestione delle competenze, Marelli redige delle singole schede, analizzando in ognuna un singolo aspetto del ciclo industriale della produzione cinematografica. Dall'analisi di questa documentazione, evidentemente inedita, è stato possibile tracciare un quadro esaustivo dei metodi produttivi della Milano Films e, sulla base dei dati emersi e fino ad oggi non noti, riformulare alcune considerazioni generali sull'industria cinematografica del tempo.

Le prime valutazioni di Marelli risalgono al gennaio del 1910 e riguardano la precedente gestione della S.A.F.F.I. – Comerio: in un appunto del 17 gennaio 1910<sup>1</sup> il contabile dei Visconti di Modrone annota i debiti con il personale non saldati dalla passata amministrazione e risalenti al primo semestre del 1909: le cifre non sono di poco conto. Bollardi ad esempio vanta un credito di 16.000 lire, il direttore artistico Giuseppe De Liguoro di 1.150 lire, il notaio Consolandi di 17.000 lire. Per gli attori (artisti per Marelli) si registrano mancati pagamenti per quasi 1.500 lire: la cifra complessiva del debito è di oltre 35.000 lire (oltre 130.000 eu. di oggi).

Un secondo pro-memoria è datato 18 gennaio<sup>2</sup> e, presumibilmente, fa riferimento ad altri crediti vantati da alcuni dipendenti, tra cui Carlo Ajassa, da Marelli indicato, come “capufficio”, ma che, secondo Bernardini, nel 1909 ha sostituito Federico Boettger nella carica di amministratore delegato della S.A.F.F.I. - Comerio<sup>3</sup>.

Di seguito, nel medesimo faldone sono archiviate le schede in cui vengono messi a confronto i dati relativi alla produzione nel vecchio stabilimento e quelli presunti dopo l’attivazione del nuovo stabilimento della Bovisa. In questo caso la datazione, che non viene indicata nei documenti, è comunque soggetta al dubbio, ma alcuni indizi circostanziati fanno propendere per l’ipotesi che le schede siano state redatte da Marelli quando la nuova struttura non è ancora in funzione o addirittura quando è ancora in fase di progettazione. Un’incongruenza a questa tesi è rappresentata dalla presenza di una postilla in cui Marelli, calcolando le spese vive di produzione dell’anno precedente (oltre 66.000 lire), annota che la cifra è stata quasi interamente compensata: “dall’incasso straordinario del “Dante”<sup>4</sup>. Il ragioniere si riferisce al film *Inferno*, prodotto dalla Milano Films e uscito nelle sale nel marzo del 1911: l’ipotesi più plausibile è che la cifra sia stata aggiunta in una

---

<sup>1</sup> AVM, B.53, op.89, doc.53

<sup>2</sup> AVM, B.53, op.89, doc 54

<sup>3</sup> A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, op. cit., p. 105.

<sup>4</sup> AVM, B.53, op.89, doc 55.

seconda trascrizione, effettuata al momento di valutare l'esattezza delle previsioni fatte. D'altronde quando nelle schede vengono indicati i dati relativi al nuovo stabilimento si fa riferimento all'anno successivo: nella prima scheda, ad esempio, quando Marelli indica all'utile che garantirà la produzione realizzata nella struttura della Bovisa, scrive "per l'anno a venire"<sup>5</sup>. In ogni caso, a prescindere dall'esatta datazione, le schede in questione offrono una dettagliatissima istantanea del funzionamento, con relativi costi e ricavi, di una casa di produzione all'avanguardia nei primissimi anni Dieci.

Il primo documento<sup>6</sup> riguarda costi di produzione, riferibili al processo industriale che verrà adottato nel nuovo stabilimento: come in quasi tutte le schede rinvenute, Marelli confronta i dati con quelli registrati durante l'attività della vecchia struttura operativa.

In primo luogo Marelli appunta con precisione la situazione in essere, dunque prima della messa in opera del nuovo stabilimento<sup>7</sup>:

#### *ATTUALMENTE*

<i>Incasso medio m. 585.000 a £ 0,95</i>	555.750	
<i>Produzione nuove macchine</i>	13.600	
	<hr/>	569.350
<i>Spese</i>		
<i>generali d'amministrazione</i>	74.745	
“ <i>stabilimento</i>	10.580	
<i>Produzione positivi</i>	361.419	
“ <i>negativi</i>	151.650	
<i>meccanica</i>	20.810	
	<hr/>	619.204
		<hr/>
		<i>Deficit</i> 49.854
<i>Il deficit su menzionato di</i>	49.854	
<i>aumentato degli interessi su debiti di</i>	16.500	
	<hr/>	
	66.354	

<sup>5</sup> AVM, B.53, op.89, doc. 56.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> AVM, B.53, op.89, doc. 57.

*risulta per l'anno in corso pareggiato  
quasi per intero dall'incasso straordinario del "Dante"*

Quindi confronta le cifre registrate con quella che sarà, presumibilmente, la situazione una volta che il ciclo produttivo sarà trasferito nel nuovo stabilimento:

*CON IL NUOVO STABILIMENTO*

<i>Incasso medio m. 1.075.000 a £ 0,95</i>	<i>1.021.250</i>	
<i>Produzione nuove macchine</i>	<i>9.000</i>	
	<hr/>	<i>1.030.250</i>

<i>Spese</i>		
<i>generali d'amministrazione</i>	<i>89.065</i>	
<i>" stabilimento</i>	<i>22.300</i>	
<i>produzione positivi</i>	<i>619.330</i>	
<i>" negativi</i>	<i>177.860</i>	
<i>meccanica</i>	<i>20.040</i>	
	<hr/>	<i>928.595</i>
		<i>utile netto 101.855</i>

<i>L'utile netto su menzionato di</i>	<i>101.855</i>
<i>diminuito degli interessi su</i>	
<i>debiti</i>	<i>27.500</i>

<i>risulta per l'anno avvenire di</i>	<hr/> <i>74.355</i>
---------------------------------------	---------------------

*da distribuirsi come segue:*

<i>5% alla riserva</i>	<i>3.617,75</i>	
<i>15% al consiglio</i>	<i>1.610,60</i>	
<i>il resto di £ 60.126,70</i>		<i>per ammortizzi ed interesse capitale</i>

Dall'analisi di questi primi dati si deduce in primo luogo la volontà di raddoppiare metraggio prodotto rispetto alla stagione precedente e il conseguente innalzamento proporzionale dei ricavi annuali, che, con l'entrata in attività del nuovo stabilimento renderanno il considerevole utile di 74.355 lire. Al contrario nella precedente annata si registra una perdita pari a 66.354 lire. Altro dato interessante è l'entità esatta della spesa necessaria per la produzione dei positivi e per l'acquisto dei negativi utilizzati dalla casa di produzione nei due anni esaminati. Quindi Marelli focalizza la sua disamina sui vari comparti produttivi a partire dagli impianti<sup>8</sup>.

#### ATTUALMENTE

<i>1 capo meccanico</i>	3600
<i>3 per produzione nuovo macchinario</i>	5950
<i>3 manutenzione ordinaria</i>	4950
<i>1 assistente</i>	1080
<i>1 garzone</i>	480
<i>materiale per nuove macchine</i>	3000
<i>materiale per manutenzione ordinaria</i>	1750
	<hr/>
	£ 20810

#### CON IL NUOVO STABILIMENTO

<i>1 Capo meccanico (Galli)</i>	3960
<i>2 per produzione nuove macchine</i>	3300 (1)
<i>1 alla perforazione</i>	1650
<i>1 alla stampa</i>	1650
<i>1 ai negativi (macchine presa)</i>	1650
<i>1 tornitore</i>	1650
<i>1 assistente</i>	1200
<i>1 garzone</i>	480
<i>materiale per nuove macchine</i>	2300
<i>materiale per manutenzione</i>	2000
	<hr/>
	£ 20040

(1) (Con la fine di Dicembre il macchinario necessario alla stampa e alla perforazione sarà ultimato e quindi un operaio verrà licenziato)

<sup>8</sup> AVM, B.53, op.89, doc. 58.

Anche questa scheda risulta di particolare interesse: oltre ad informare con precisione il numero e il tipo di maestranze necessarie per condurre il reparto, viene indicato il compenso per ciascun ruolo. Da questo punto di vista si nota come, con l'entrata in funzione del nuovo stabilimento, il numero del personale non aumenterà, ma verrà ripartito diversamente ai base alle rinnovate esigenze. Di contro la spesa complessiva per gli stipendi risulterà diminuita, visto che il numero dei meccanici specializzati necessari per la costruzione dei macchinari da utilizzarsi nello stabilimento subirà una notevole riduzione. Ne consegue che le strumentazioni sono in via di completamento, come del resto riporta la postilla che segnala l'ulteriore licenziamento di un operaio, una volta che gli impianti per la perforazione e la stampa saranno ultimati.

Di seguito il ragionier Carlo Marelli valuta le spese relative alle riprese dei film: anche in questo caso le indicazioni sono assolutamente rilevanti sia per definire con precisione lo *staff* artistico in forza alla Milano Films nel 1910, sia per valutare, più in generale, il numero e la tipologia di maestranze necessarie per la fabbricazione di 65 film, come dichiara Marelli nel medesimo resoconto. Non ultimo l'entità dei compensi percepiti: ad esempio un direttore artistico e attore di grido come Giuseppe De Liguoro percepisce una cifra non certamente esaltante: 6.800 lire<sup>9</sup>.

#### *SPESE LAVORAZIONE NEGATIVI*

##### *ATTUALMENTE*

*Per n. 65 soggetti si spesero complessivamente:*

<i>1 metteur en scene (De Liguoro)</i>	<i>6800</i>
<i>13 artisti fissi e avventizi</i>	<i>46350</i>

---

<sup>9</sup> AVM, B.53, op.89, doc 59.



<i>1 trovarobe</i>	2100
<i>1 attrezzista</i>	2400
<i>1 capo scenografi (Properzi)</i>	3600
<i>3 assistenti scenografi</i>	6200
<i>1 tappezziere</i>	1350
<i>1 falegname</i>	1350
<i>4 operatori</i>	7600
<i>comparse</i>	18000
<i>noli vestiario</i>	6000
<i>noli attrezzi</i>	9000
<i>viaggi e trasporti</i>	8600
<i>pellicola negativa</i>	16000
<i>copia campione</i>	12000
<i>colori, legname,tele ecc.</i>	5100
<i>acquisto oggetti</i>	4000
	<hr/>
	151650

A fronte di uno stipendio di 3600 lire per il noto scenografo Sandro Properzi, pare degna di segnalazione la consistente cifra spesa per le comparse (18.000 lire). Di seguito Marelli confronta le spese omologhe, relative alla produzione realizzata nel nuovo stabilimento<sup>10</sup>:

#### CON IL NUOVO STABILIMENTO

*2 soggetti alla settimana al minimo. e cioè: 24 comici ; 24 dal vero; 46 drammatici; 8 d'oro e cioè 104 soggetti complessivamente.*

<i>2 metteurs en scene (Desfossez e x)</i>	600	14.400
<i>1 artista drammatico fisso (De Liguoro)</i>	450	5.400
<i>1 “ comico (x)</i>	600	7.200
<i>3 prime donne</i>	300	7.200
<i>1 artista 2° ruolo</i>	300	3.600
<i>2 trovarobe</i>	165	3.760
<i>3 attrezzisti</i>	135	4.860
<i>3 operatori</i>	250	9.000
<i>1 capo scenografi</i>	350	4.200
<i>1 tappezziere</i>	135	1.620
<i>1 falegname</i>	135	1.620
<i>3 sarte</i>	100	3.600
<i>comparse</i>		18.000
<i>artisti avventizi</i>		12.000

---

<sup>10</sup> AVM, B.53, op.89, doc 60

<i>diarie al personale fisso per 4 mesi</i>	5.000
<i>nolo costumi e produzioni di nuovi</i>	6.000
<i>nolo attrezzi e produzione di nuovi</i>	8.000
<i>colori, legnami, tele per scenografi</i>	7.000
<i>viaggi e trasporti</i>	12.000
<i>acquisto oggetti</i>	4.000
<i>pellicola negativa (100/100 di scarto su 30/m metri</i>	19.000
<i>copie campione</i>	13.000
	<hr/>
	177.660

Salta immediatamente agli occhi la volontà di un deciso incremento produttivo, con il conseguente aumento dell'organico sia artistico che tecnico: alcune previsioni di Marelli, in effetti, non si avvereranno, ma è senza dubbio professionalmente inappuntabile, il rigore e la puntualità con cui giustifica i suoi pronostici nel documento successivo, indulgiando su dettagli tecnici e

È proprio la lavorazione dei positivi l'argomento della successiva scheda<sup>11</sup>:

#### *SPESE LAVORAZIONE POSITIVI*

##### *ATTUALMENTE*

*Per 600/m circa*

<i>capo tecnico</i>	4800
<i>perforazione 2 donne</i>	1374
<i>stampa 3 “</i>	2375
<i>sviluppo 2 uomini</i>	3050
<i>virag.,lavaggio 4 uomini</i>	4500
<i>titoli 2 uomini</i>	1825
<i>1 elettricista</i>	1300
<i>attaccatrici 8</i>	5740
<i>forza motrice, luce, riscaldamento</i>	7900
<i>prodotti chimici, filtri, spirito,acqua distillata</i>	10870
<i>tela, scatole, pennelli, elastici</i>	1925
<i>materiale elettrico</i>	800
<i>cancelleria</i>	675
<i>materiale fotografico</i>	515
<i>spese varie</i>	1685

---

<sup>11</sup> AVM, B.53, op.89, doc 61.

<i>acqua</i>	2085
	<hr/>
	£ 51419
<i>pellicola m 600/m</i>	295000
<i>scarto 5%</i>	15000
	<hr/>
	361419

Il metraggio su cui vengono effettuati i conteggi è 650.000 m.: la spesa per la materia prima è 295.000 lire, mentre l'incidenza dei costi di lavorazione e della manodopera incide per 52.419 lire, dunque poco più di 1/6. Rilevanti anche le spese per i prodotti chimici utilizzati e notevole è l'impiego del personale, ben 23 persone.

Successivamente una ulteriore scheda riporta i calcoli rispetto alla produzione di positivi che si intende attivare con la messa in funzione del nuovo impianto<sup>12</sup>

#### CON IL NUOVO STABILIMENTO

*Per 1.100.000 metri comprese le attualità, i lavori per terzi e calcolando 50 copie in media per soggetto.*

<i>Capo tecnico</i>	6000
<i>perforazione 3 donne</i>	2100
<i>1 capo</i>	1440
<i>stampa 4 assistenti</i>	2400
<i>2 sviluppatori</i>	3080
<i>sviluppo 2 assistenti</i>	1650
<i>virag. lavag. 2 capi</i>	2700
<i>asciugatoio 4 assistenti</i>	3000
<i>attaccatrici 12 compresi 2 capi reparto</i>	8100
<i>titoli 2</i>	1960
<i>1 elettricista</i>	1300
<i>forza motrice, luce, riscaldamento</i>	6000 (1)
<i>prodotti chimici, filtri, spirito, acqua distillata</i>	11500 (2)
<i>tela, scatole, pennelli, elastici</i>	2350
<i>cancelleria</i>	700
<i>materiale fotografico</i>	1000

---

<sup>12</sup>AVM, B.53, op.89, doc 62

<i>spese varie</i>	2000
<i>acqua</i>	58080
<i>pellicola (½ a 0,50 al metro, il resto a £ 0,475 )</i>	536250
<i>scarto 5% circa</i>	25000
	<hr/>
	619330

L'incremento è notevolissimo: il metraggio è raddoppiato, rispetto alla statistica relativa alla produzione in corso; a fronte di una crescita così consistente si provvede ad adeguare il numero degli addetti, che saranno, solo in questo reparto, 34.

Non manca un'approfondita analisi delle spese amministrative<sup>13</sup> e dei costi generali dello stabilimento<sup>14</sup>:

#### *SPESE GENERALI D'AMMINISTRAZIONE*

	<i>Attualmente</i>	<i>col nuovo stabilimento</i>
<i>Acqua, luce, riscaldamento</i>	230	230
<i>Posta e telegrafo</i>	7690	10100
<i>Reclame</i>	3080	6000
<i>Imposte e tasse</i>	8700	11000
<i>Spese legali e di nuovo impianto</i>	17815	12000
<i>Provvigioni</i>	845	2000
<i>Assicurazioni</i>	4050	7000
<i>Cancelleria</i>	3000	5000
<i>Affitto</i>	5050	5070
<i>Diverse</i>	7500	10000
<i>Stipendi personale amministrazione</i>	12000	13500
<i>Spese viaggio Presidente, Vice Pres. ecc.</i>	1300	3500
<i>Telefono</i>	685	685
<i>Medaglie presenza</i>	2820	3000
	<hr/>	<hr/>
	74745	89065

*fra le spese legali e di nuovo impianto  
(L. 17815) vi sono comprese L. 11.000 pagate  
per la costituzione di Società*

<sup>13</sup> AVM, B.53, op.89, doc 63

<sup>14</sup> AVM, B.53, op.89, doc 64

*SPESE GENERALI STABILIMENTO**ATTUALMENTE*

<i>Direttore amministrativo (Cerutti)</i>	<i>6000</i>
<i>Contabile (Borroni)</i>	<i>2750</i>
<i>Pulizia e portineria (portinaio ecc.)</i>	<i>1830</i>
	<hr/> <i>10580</i>

*CON IL NUOVO STABILIMENTO*

<i>Direttore generale</i>	<i>9600</i>
“ <i>amministrativo</i>	<i>6000</i>
<i>Contabile</i>	<i>3000</i>
<i>Pulizia (2 uomini)</i>	<i>2500</i>
<i>Portinaio</i>	<i>1200</i>
	<hr/> <i>22300</i>

Infine Marelli sintetizza, punto per punto, le direttive considerate nella sua analisi, che evidentemente ha stilato, grazie alla consulenza di un tecnico esperto, probabilmente Bollardi<sup>15</sup>:

*OSSERVAZIONI*

*1 – La spesa per forza motrice e luce verrà ridotta di £ 3000 per il nuovo contratto fatto con il Municipio*

*2 – Con l'impianto di un filtro e di un forno verrà provvisto direttamente alla produzione dell'acqua distillata con un'economia quindi di £ 2000*

---

<sup>15</sup> AVM, B.53, op.89, doc 65

3 – Non aumenta la spesa del materiale elettrico perché la maggior produzione verrà fatta a mezzo di telai e non di rulli come ora

4 – Con serbatoi e pozzi di scarico verrà pur provveduto alla fornitura dell'acqua potabile necessaria al lavaggio – spesa attuale £ 2085

5 – 1.100.000 metri di positivo costano in realtà £ 533700 infatti

Kodak per metri 700/m	£ 343700
Cevaert ed Afga m 400/m	190000
	<hr/>
	£ 533700

6 – Il personale addetto alla perforazione [sic.produzione] dei negativi aumenta di:

1 metteur en scene	£ 7200	
1 artista comico fisso	7200	
1 assistente scenografo	1800	
1 trovarobe	1980	
2 attrezzisti	3240	
3 sarte	3600	
	<hr/>	25020

7 - Minima risulta la variante sul campo artistico, infatti

<u>Attualmente</u>		<u>Col nuovo stabilimento</u>	
metteur en scène	6800	2 metteur en scène	14400
artisti fissi e avv.	46350	artisti fissi	23400
comparse	18000	artisti avventizi	12000
	<hr/>	comparse	18000
	71150	diarie personale fisso	5000
			<hr/>
			72800

perché col nuovo teatro la Compagnia agirà a Milano 8 mesi all'anno anziché come ora soltanto 4

Con la spesa di £ 177660 per i negativi si avrebbero soggetti

24 dal vero di m.120 l'uno	totale m.2880 a £ 4	11520
24 comici di m. 130 “	3120 a £ 7	21840
48 drammatici di m. 220	10560 a £ 10	105600
8 serie d'oro 300	2400 a £ 16	38400
	<hr/>	<hr/>
	18960	176360
Attualità e per conto terzi	1040	1300
	<hr/>	<hr/>
totale metri	20000	177660

*La spesa per nolo vestiario ed attrezzi figura nella stessa misura perchè una parte dell'attuale verrà devoluta alla produzione di oggetti nuovi per la quale sono sufficienti i 2 attrezzisti-falegnami e le 3 sarte su menzionate. La spesa dei noli con tale sistema diminuirà sempre ogni anno.*

- 8 – *Su una produzione di m. 20000 di negativo si può calcolare una lavorazione di 1.000.000 di m. di positivo. (50 copie per soggetto). Havvi però 75/m metri circa che ogni anno si lavorano per conto terzi e su soggetti già sfruttati negli anni precedenti.*

Nella prima parte del documento vengono affrontate questioni specialistiche di ordine impiantistico; quindi si entra nel dettaglio delle problematiche produttive, considerando i costi della pellicola vergine e indicandone fabbricanti e prezzi; quindi ci si sofferma poi sui temi relativi al personale tecnico e alle riprese, fornendo preziose informazioni riguardo ai costi dei film a seconda dei generi, al maggiore periodo in cui sarà possibile girare in interno grazie al nuovo teatro di posa, alla produzione per conto terzi che la Milano Films realizzerà, nonché sul rapporto quantitativo tra il consumo di pellicola vergine e il metraggio delle copie positive.

Una volta definito nel dettaglio il piano industriale da adottare, Marelli ne quantifica i costi<sup>16</sup>:

*Ad attuare il piano su citato è necessario immobilizzare*

<i>£ 220/m</i>	<i>nello stabile</i>
<i>100/m</i>	<i>in negativi da sfruttarsi</i>
<i>15/m</i>	<i>in campioni (1 copia)</i>
<i>200/m</i>	<i>in positivi spediti ai rappresentanti tre mesi prima della programmazione</i>
<i>200/m</i>	<i>in positivi lavorati ma non ultimati (stabilimento)</i>

<sup>16</sup> AVM, B.53, op.89, doc 66.

$$\begin{array}{rcl} & 40/m & \text{prodotti e materie prime} \\ \hline \pounds & 775/m & \end{array}$$

*rimanendo così senza capitale circolante, che, nei soli primi tre mesi, risulta necessario in*

*£ 200/m circa, infatti*

*£ 100/m per maggior credito ai rappresentanti*

*60/m per spese del mese in corso*

Questa postilla sembra confermare in maniera inconfutabile che i documenti redatti da Marelli risalgano addirittura ai primi mesi del 1910, quando i nuovi proprietari della Milano Films hanno già acquistato l'area preposta, ma non hanno ancora avviato i lavori per la costruzione dello stabilimento.

Il progetto messo a punto da Marelli, con la probabile consulenza di Bollardi, avrà una gestazione lunga e difficile, ma verrà finalmente realizzato molti mesi dopo: le spese sono ingenti, il rischio di un'esposizione irrimediabile è concreto, ma ormai la dirigenza della Milano Films ha deciso di tentare il tutto per tutto, pur di annoverarsi tra le maggiori case europee. E per farlo ha bisogno di un stabilimento adeguato.

## *5.2 Una cattedrale alla Bovisa: il grande stabilimento della Milano Films*

Nel numero del 25 agosto 1911 della rivista "La Vita Cinematografica", compare un articolo in cui si informa dell'imminente trasferimento degli impianti di lavorazione della Milano Films nei nuovi stabilimenti della Bovisa, dove l'intero ciclo produttivo potrà



essere gestito e messo in atto, secondo le più avanzate tecniche industriali. A doppia pagina campeggiano le foto dei nuovi stabilimenti e del numeroso personale impiegato<sup>17</sup>:

La grande Casa Milano Films, apprezzata in tutto il mondo per la sua ottima produzione, e segnatamente per quel gioiello insuperabile dell'INFERNO DANTESCO, che suscitò e continua a suscitare entusiasmo e vivissimo interesse, dovunque, continua la sua ascesa trionfale per raggiungere il primato tra le case concorrenti. Installatasi oramai nel nuovo grande Stabilimento alla "BOVISA", - fornito di uno fra i migliori teatri al mondo - con un elemento direttivo ed artistico di primo ordine, attende con tutta alacrità al compimento di importanti lavori che attesteranno la sua superiorità, in ispecie della "ODISSEA DI OMERO", alla cui preparazione prendono parte tutti quel che collaborarono al capolavoro Dantesco, la cui aspettativa è grande fra gli amatori delle grandi opere di arte

Grande risonanza viene data alla prossima inaugurazione dei nuovi stabilimenti anche nell'articolo di A.A. Cavallaro, pubblicato in italiano e in francese su "La Vita Cinematografica" del 28 febbraio 1911, in cui si puntualizza che gli impianti, tra e aprile e maggio, saranno già funzionanti<sup>18</sup>:

La nuova direzione, considerato il grande sviluppo dell'Azienda, in contrasto con i mezzi relativi a sua disposizione, ereditati

---

<sup>17</sup> "La Vita Cinematografica", 20-25 agosto 1911, a. II, n.13-14, p. 10.

<sup>18</sup> 1911\_VC\_03\_28 feb-5mar\_aII\_n4\_p10\_Stab\_MilanoFilms, pp. 10-12.

dall'antica Luca Comerio, decise la costruzione di un nuovo grandioso stabilimento, che fosse in armonia sotto ogni rapporto, coi suoi fabbisogni. A tale scopo si assicurò un terreno nei pressi della Bovisa, di circa 10.000 mq e su di esso imprese la costruzione dello stabilimento nuovo, che tra breve finito, come si vede dalla fotografia che qui pubblichiamo, rappresenterà certo un esemplare tipo di stabilimento cinematografico, rispondente a tutte le esigenze odierne (tecniche, artistiche e commerciali). Il teatro di posa misura circa 650 mq e la potenzialità produttiva del nuovo stabilimento potrà raggiungere i 15.000 m. al giorno: uno spazio scoperto, larghissimo, adottato ad arte, consentirà scene all'aperto le più variate ed interessanti. Il nuovo stabilimento comincerà a funzionare verso aprile e maggio; il vecchio verrà successivamente eliminato.

Quando si pensi che la Milano Films riuscì allora, con mezzi assai relativi e con uno stabilimento non del tutto capace, a compiere quella meravigliosa opera d'arte ch'è la *Divina Commedia*, la quale sarà proiettata in tutti i migliori teatri d'Italia (e cito il Regio di Torino, i Filodrammatici di Milano, ecc.) , si deve concludere che, raggiunti finalmente i mezzi proporzionati, questa Società è chiamata a sempre più grandi successi, e, seguendo la sua via ascensionale, ad imporsi decisamente sul mercato mondiale. E ad uguale conclusione si deve arrivare, esaminando la produzione normale della Milano Films nelle sue più svariate manifestazioni, sia nei soggetti storici (chi non ricorda il *Napo Torriani*, il S.

*Paolo*, il *Sardanapalo*, il *Murat*, la *Cena del Borgia*) sia nei soggetti dal vero (*Fra i gorghi dell'Adda*, *Ville e Castelli d'Italia*, *Attraverso l'Umbria*, il *Lago di Garda*, e mille altri), sia nei soggetti drammatici e artistici?

L'attività che la Milano Films sta esplicando, è affidamento di altre e maggiori conquiste.

Lo stesso tono trionfalistico è stato, del resto, utilizzato dai cronisti già un anno prima, quando i lavori per la costruzione del nuovo stabilimento non sono ancora stati avviati. Nella breve notizia pubblicata nella rubrica *Mosaico* de "La Cinefono" del 9 aprile 1910<sup>19</sup> si sottolinea come il consistente investimento fatto dalla nuova dirigenza della Milano Films per l'edificazione di un nuovo teatro di posa sia la testimonianza in solido delle ambizioni del rinnovato consiglio di amministrazione:

La Milano Films ha acquistato un vasto terreno alle parti della città per fabbricarvi lo stabilimento, che sarà uno dei più grandiosi del genere. Esso avrà tutte le recenti innovazioni che l'arte e la tecnica cinematografica ha trovato in questi ultimi tempi. Il teatro di posa sarà vastissimo tanto che vi potranno lavorare tre compagnie contemporaneamente. I laboratori saranno tali che si potrà dare uno sviluppo di 20.000 metri di produzione giornaliera. Insomma sarà uno dei più perfetti e grandi stabilimenti del mondo. La Milano Films dunque seguirà la linea ascendente sulla quale da un po' di tempo si è messa e tutto ciò ci fa essere sicuri della splendida

---

<sup>19</sup> "La Cinefono", 9 aprile 1910, a. IV, n. 104, p. 13.

riuscita, che ha fatto di questa casa una delle più simpatiche d'Italia.

A nemmeno un mese di distanza, sempre sulla “La Cinefono”, viene pubblicato un lungo articolo intitolato *Un grande stabilimento cinematografico*<sup>20</sup>, in cui il cronista racconta della sua visita ai cantieri approntati alla Bovisa: il giornalista può contare su due guide di eccezione: il conte Pier Gaetano Venino, presidente della Milano-Films, nonché il vicepresidente, il barone Paolo Ajroldi di Robbiate.

Dalla lettura del resoconto si evince con chiarezza che l'area è stata scelta, ma che le nuove strutture architettoniche non sono ancora state costruite.

Ciononostante il giornalista, grazie all'intercessione di Venino e Ajroldi ha modo di osservare i disegni del progetto e ne descrive minuziosamente le caratteristiche, illustrando nel dettaglio i diversi locali per la produzione che verranno di lì a poco edificati:

La squisita cortesia di quell'egregio gentiluomo qual è il signor Conte Gaetano Venino, presidente della Milano Films, si è rivelata ancora una volta col mettermi a parte segreti della fabbricazione del nuovo stabilimento che erigerà in Milano questa fiorente Società editrice.

Montati in sontuoso automobile, i signori Conte Venino, Barone Airoldi (Vice-Presidente) ed il povero mortale sottoscritto, ci siamo diretti alle porte della città per visitare il vasto terreno acquistato sul quale si erigerà imponente il grandioso stabilimento.

---

<sup>20</sup> “La Cinefono”, 14 maggio 1910, a. IV, n. 108, p. 8.

La località non poteva essere scelta con più giusto criterio. Un immenso piano circondato da boschetti verdeggianti e da aiuole di fiori selvatici che aprono le corolle ai raggi del tiepido sole di primavera: piccoli rialzi di terra che danno l'idea di collinette: tutta una gaiezza di luce, di colori, di profumi.

Già gli ingegneri con i loro aiutanti erano là a prendere misure e segnare sul terreno i posti dove sorgeranno i diversi fabbricati.

Ho veduto i disegni. Vi sarà un teatro di posa di una grandezza straordinaria, tutto a vetri nel quale di può manovrare comodamente uno squadrone di cavalleria, vi possono passare automobili carrozze e carri.

I laboratori sono distribuiti in modo che ogni reparto ha la sua uscita indipendente, ed anche le camere oscure potranno godere, nelle ore di sospensione di lavoro, di tutta la luce ed aria possibile. Immensi saloni per sviluppo e prosciugamento, con macchinari ai quali nulla manca delle più recenti invenzioni, daranno agio alla Milano Films di metter fuori una produzione perfettissima ed esauriente. Anche la scenografia avrà dei locali vastissimi, anche essi tutti ad invetrate, dove possonsi lavorare 10 scene contemporaneamente.

E poi sala di proiezioni, e magazzini, ed uffici per i capi reparti e direttori tecnici. Insomma una piccola cittadella che sarà sorgente di lavoro intenso e che porterà il più largo contributo di progresso alla nostra bella arte.

Ed il successo di questa Casa editrice, successo costante, sarà coronato dai meritati trionfi. Cosa che non poteva mancare quando uomini di ferrea volontà, di intelligenza superiore, di giovinezza fiera ed ardimentosa come in conte Venino ed il barone Airoldi sono a capo di un'azienda alla quale hanno votato tutto sé stessi, lavorando da mattina a sera con vero intelletto d'amore.

Onore dunque a quei gentiluomini che adoreranno la nostra industrie Milano di un grande stabilimento cinematografico, ed auguri caldi e sinceri.

E con questi auguri, accese le sigarette, rimontiamo in automobile e filiamo in città.

Dalla informazioni tratte dalla stampa d'epoca emerge dunque con chiarezza che è trascorso poco più di un anno dunque tra l'avvio del cantiere, documentato nella primavera del 1910, e il completamento del nuovo stabilimento della Milano Films, previsto, nell'articolo di Cavallaro, entro il mese maggio del 1911<sup>21</sup>.

Le strutture in ferro e vetro del teatro di posa hanno dunque preso forma molto velocemente, grazie alla particolare tecnica costruttiva utilizzata per questo tipo di edifici, peraltro già ampiamente sperimentata nei *passage* e nelle gallerie urbane, nei mercati coperti e nelle stazioni ferroviarie, e soprattutto per negli effimeri padiglioni delle grandi esposizioni mondiali, che dalla fine dell'Ottocento in avanti hanno modificato il panorama urbano delle città e sono diventati uno degli emblemi della modernità e del progresso tecnologico<sup>22</sup>. Svincolate dai canoni stilistici del passato, funzionalmente ideali a coprire grandi spazi liberi da colonne all'interno e adatte alle prefabbricazione e montaggio in sito,

---

<sup>21</sup> La notizia è confermata da un articolo della rivista "L'Illustrazione Cinematografica" in cui si segnala che il nuovo teatro di posa della Milano-Films in Bovisa entra in funzione nel maggio del 1911

<sup>22</sup> R. Jodice, *L'architettura del ferro. L'Italia 1796-1914*, Roma, Bulzoni Editore.

in modo tale da accorciare di gran lunga i tempi realizzativi, le costruzioni in acciaio e vetro si dimostrano perfette per le esigenze tecniche dell'industria cinematografica.

Se la cronologia della costruzione del nuovo impianto della Milano Films è deducibile con chiarezza dalla stampa d'epoca, non con altrettanta precisione è possibile definire né la sua ubicazione - genericamente collocata alla periferia nord del capoluogo lombardo, dove Milano confina con il comune di Affori - né l'effettiva paternità dell'iniziativa. Purtroppo la documentazione catastale relativa allo stabilimento della Bovisa è andata irrimediabilmente perduta<sup>23</sup> e su entrambe le questioni le fonti bibliografiche non sono esaurienti, riportando in qualche caso indicazioni contrastanti tra loro.

Ad esempio Ettore Pasculli attribuisce a Luca Comerio la realizzazione di un nuovo teatro di posa in zona Turro-Greco nella periferia nord di Milano (e dunque nei pressi della Bovisa), segnalando che all'interno dell'impianto "l'operatore Montuori sperimentò le prime riprese con luce artificiale"<sup>24</sup>; Raffaele De Berti, probabilmente con più cognizione di causa, data il medesimo avvenimento nel 1912 e afferma che l'esperimento di Montuori viene effettuato entro il nuovo teatro di posa della Milano Films. Scrive De Berti, riferendosi allo stabilimento della Bovisa<sup>25</sup>:

Nel 1912 l'operatore Carlo Montuori vi installa uno dei primi  
rudimentali riflettori - costruito con pezzi di carbone, una resistenza  
e un tubo di latta - che permette di lavorare anche in cattive

<sup>23</sup> Nel tentativo di rintracciare documentazione utile sulla costruzione degli stabilimenti della Milano Films è stata condotta un'approfondita indagine con la consultazione dei documenti conservati all'Archivio della toponomastica di Milano e dell'Archivio Fondo Ornato Fabbriche post 1927, seguendo il metodo utilizzato con successo da Alberto Friedmann nelle sue proficue ricerche in merito agli stabilimenti delle case di produzione torinesi: purtroppo, in questo caso, il lavoro non ha dato buon esito poiché parte della documentazione storica relativa alle mappe e ai progetti catastali delle costruzioni milanesi è andata perduta. A. Friedmann, *Le case di vetro. Stabilimenti cinematografici e teatri di posa a Torino*, Torino, Fert, 2002.

<sup>24</sup> E. Pasculli, *Milano Cinema Prodigio*, Milano, Canal & I Nodi, 1998, p. 33.

<sup>25</sup> R. De Berti (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Milano, Editrice il Castoro, 1996, p. 45.

meteorologiche; di lì a poco con l'illuminazione artificiale verrà avviata una produzione a tempo pieno.

A prescindere dal diverso collocamento temporale, l'incrocio delle due informazioni sembra avvalorare la tesi che si stia parlando dello stesso stabilimento. L'ipotesi viene confermata da un'altra segnalazione di Pasculli che, riferendosi ad una foto di Comerio, in piedi sul tetto di una struttura in ferro e vetro nel 1910, annota: "Luca Comerio dirige la posa in opera della struttura della vecchia stazione ferroviaria di Roma, usata come copertura degli stabilimenti della Milano-Films"<sup>26</sup>. Come già riportato, dalle fonti di stampa dell'epoca risulta evidente che nella primavera del 1910 i nuovi stabilimenti della Milano Films sono ancora in fase di tracciamento e non certo alla costruzione del tetto, volendo poi tralasciare la più semplice considerazione che Luca Comerio a quella data nulla ha più a che fare con la nuova casa di produzione nata dalle ceneri della S.A.F.F.I.-Comerio. Probabilmente i dati e la fotografia riportati da Pasculli risalgono al 1908, quando Comerio sta ultimando la costruzione del suo primo stabilimento situato in zona Turro-Greco, in via Arnaldo da Brescia<sup>27</sup>, che si trova proprio in prossimità di via Valtellina, la strada della Bovisa, dove presumibilmente viene collocato, ma due anni dopo, il nuovo stabilimento della Milano Films. Dunque il probabile equivoco potrebbe essere dipeso dalla vicinanza dei due stabilimenti, entrambi situati nella stessa zona di Milano.

Anche riguardo alle disposizioni delle strutture non mancano le incongruenze: secondo De Berti le strutture dello stabilimento della Milano Films consistono in «due grandi capannoni in vetro con diversi ambienti per la ripresa e la lavorazione delle pellicole e per

---

<sup>26</sup> E. Pasculli, op. cit., p. 34.

<sup>27</sup> Friedmann, op. cit. p. 131.



gli uffici», quando la maggior parte delle fonti parlano di un solo, grande, teatro di posa alla Bovisa.

Per quanto riguarda la disposizione funzionale degli spazi interni degli stabilimenti non sono stati rinvenuti documenti di prima mano che possano integrare le scarse notizie apparse sulla stampa d'epoca, da cui si deducono solo alcuni dati: che il teatro di posa misura circa 650 mq, che vi è un ampio spazio aperto di circa 10.000 mq per le scene in esterni, e che i laboratori di sviluppo della pellicola sono così eccezionali da consentire una produzione di film di 15.000 - 20.000 metri lineari al giorno.

Dalle pubblicazioni di settore del tempo si ricavano però sufficienti informazioni sulle strutture necessarie per approntare un efficiente stabilimento cinematografico da cui ipotizzare la possibile organizzazione degli spazi dello stabilimento della Milano Films: un dettagliato articolo sul tema appare sulla stampa proprio nei mesi in cui sta sorgendo il nuovo impianto della Casamilanese. Nella rubrica *Note e Appunti sulla produzione delle pellicole cinematografiche*<sup>28</sup> del numero 94 de “La Cinefono” si informano i lettori che per realizzare uno teatro di posa a regola d'arte, bisogna tener conto dei seguenti accorgimenti:

I lati e il soffitto debbono essere completamente composti da vetri; da preferirsi quei rigati in mancanza dei quali si possono usare quei smerigliati: da scartarsi assolutamente quelli trasparenti. Il teatro deve avere un piancito in legno molto resistente, avendo almeno sotto la scena un sotto suolo di due metri circa di altezza più uno o due ponticelli al di sopra. I lati e il soffitto debbono avere delle tendine mobili per regolare la luce e più debbonsi avere un discreto numero di lampade elettriche ai vapori di mercurio per poter

---

<sup>28</sup> Vedi doc 67 e doc 68.

lavorare durante le oscure giornate d'inverno e, se occorre, la notte. Evitare di tenersi molto tempo sotto i raggi di tali lampade perché hanno un'azione manifesta sulla pelle. Il teatro deve avere almeno un accesso carrozzabile per l'entrata dei carri occorrenti ai vari soggetti e il transito di tutto il materiale di scena. Per i vari quadri si deve fare uso di due scene poste ad angolo ottuso: è la disposizione che dà maggiori effetti uniti a una più grande naturalezza e grandiosità; anche il piancito deve esser sempre ricoperto da un tappeto-pavimento. Le scene debbono essere preparate a colla e decorate con la scala dei grigi freddi e limitando i bianchi, i neri e i grandi contrasti. Le tende, le portiere, le porte, ecc. debbono esser vere e non dipinte, applicate per messo di cassettoni. [...]

In teatro è inutile usare un trepiedi con testa panoramica, un buon piede da laboratorio solido pesante e ben fisso può rendere grandi servigi; non è male far funzionare la manovella a mezzo di un piccolo motorino elettrico. [...] Termino questo capitolo facendo osservare che il teatro deve essere munito di camerini per gli artisti, camerini comodi e luminosi e di facile comunicazione con il teatro. Il tutto deve essere ventilato l'estate e riscaldato l'inverno, per permettere agli artisti di lavorare bene con comodità e senza disturbi che andrebbero a discapito del lavoro».

Sempre nel medesimo articolo si prosegue poi con la descrizione di ogni spazio funzionale ai processi produttivi:

Il laboratorio deve comprendere almeno i seguenti vani: la sala da sviluppo, la sala da stampa, la sala d'asciugamento, la sala da lavaggio e il magazzino.

La sala da sviluppo e quella da stampa devono essere a perfetta tenuta di luce, completamente buie e munite di una doppia porta che permetta di entrare ed uscire durante il lavoro senza far entrar luce bianca. [...] La sala di sviluppo come del resto tutti gli altri vani dl laboratorio deve essere munita di grandi finestre onde potere nei momenti di riposo, dar aria e togliere l'umidità che è sempre dannosa. [...] La sala d'asciugamento deve esser vasta, ben arieggiata, munita di grandi finestre e riparata dal sole».

Riguardo alle dimensioni e alla localizzazione dello stabilimento della Milano Films in Bovisa, un indizio utile è contenuto in uno dei tanti appunti manoscritti<sup>29</sup> dal cav. Carlo Marelli e conservato presso l'archivio della famiglia Visconti di Modrone. Nel foglio in questione, redatto nel corso di una riunione del comitato promotore dell'Hesperia, il 19 dicembre del 1908, sono annotate alcune riflessioni esposte durante la riunione dai futuri dirigenti della Milano Films in merito all'acquisto di un terreno su cui costruire lo stabilimento di cui dovrà dotarsi la nuova casa di produzione. Dagli appunti si deduce che le aree considerate sono due: la zona del Rondò Cagnola e la zona di Porta Romana.

I terreni della Bovisa su cui verrà eretto, tra il 1910 e il 1911, il nuovo stabilimento della Milano Films sono effettivamente limitrofi al Rondò Cagnola, che si trova in una zona periferica, ma ben raggiungibile in quanto situato sulla prima linea tranviaria interurbana

---

<sup>29</sup> AVM, B F 53, Op 55, doc. 69.

con trazione a vapore attivata tra Milano e Magenta<sup>30</sup>. In particolare l'area su presumibilmente viene costruito l'impianto si trova in un'area compresa tra il quartiere popolare di Cagnola (da cui il nome del rondò) e le campagne del limitrofo comune di Affori, che solo dal 1880, con l'insediarsi dei primi stabilimenti industriali, assume il toponimo di Bovisa.

Sempre dagli appunti emerge il nome di Perego affiancato dalla scritta «Stazione princip. ferrovia». E' possibile che durante la discussione dei membri del comitato in cui Marelli prende appunti si sia vagliando la scelta del fornitore a cui affidare la fabbricazione delle centinaia di metri quadri di lastre di vetro necessari per la costruzione del teatro di posa. A Milano è attiva la Società Anonima Vetreria Milanese - Lucchini e Perego; uno dei titolari, Roberto Perego<sup>31</sup>, dal 1905 in poi, in seguito alla crisi in cui versa il commercio delle bottiglie e delle damigiane, orienta la produzione verso la realizzazione di lastre per l'edilizia, fornendo anche le vetrate per la prima copertura in ferro e vetro della Stazione ferroviaria centrale di Milano. L'ipotesi secondo la quale la Vetreria Milanese potrebbe aver realizzato i grandi edifici di vetro degli stabilimenti della Milano Films non è comprovata, ma certo non sembra irrilevante segnalare che tra i primi azionisti della Milano Films, ci siano proprio Angelo Lucchini e Roberto Perego, entrambi possessori di un consistente pacchetto azionario.

Dalle annotazioni che Carlo Marelli trascrive durante la medesima riunione risulta infine plausibile pensare che la discussione si sia orientata sulla dimensione appropriata dell'area antistante lo stabilimento - si legge in proposito: “m. 2500 = area fronte per entrata” - e infine sulla quantificazione della spesa per la possibile costruzione del nuovo edificio, e a

---

<sup>30</sup> Si tratta della linea tranviaria della Società della Anonima del Tramway Milano-Magenta-Castano, attiva dal 1877 sulla strada provinciale Vercellese

<sup>31</sup> G. Di Bella, *La Vetreria Operaria Federale di Sesto Calende e il manoscritto di Guglielmo Zamperini*, Colquiu Trevisago, Selgraph, 2006.

tal proposito l'annotazione termina con l'indicazione: "Capitale minimo = fabbric. 400.000".

In mancanza di dati oggettivi, l'unica possibilità di valutare, seppur in termini di stima, le dimensioni dello stabilimento della Milano Films in Bovisa, si basa sull'analisi delle fotografie pubblicate sulla stampa d'epoca e sul confronto con analoghe strutture di quei teatri di posa coevi, dei quali fortunatamente è stata rinvenuta la documentazione di progetto.

È trascorso mezzo secolo dalle prime grandi architetture in ferro e vetro, le Palm House e il Crystal Palace di Joseph Paxton, e la tecnologia di produzione di lastre vetrate e delle strutture in ferro che le sostengono è andata via via affinandosi, anche in risposta alla crescente richiesta di questo particolare sistema costruttivo. Se le 270.000 lastre di vetro trasparente realizzate dalla ditta Fox Henderson & Co. per il Crystal Palace nel 1850 erano prodotte in serie tutte della medesima dimensione di 122 x 25 cm, le lastre di vetro che ritmano i due imponenti volumi dei teatri di posa della Cines in via Appia Nuova<sup>32</sup> a Roma, costruiti nel 1907, misurano ciascuna 200 x 62 cm, dimensione standard riscontrabile anche nei medesimi elementi costruttivi adottati in altri stabilimenti coevi. Nel caso dello stabilimento Cines le lastre sono raggruppate in serie da 8 in orizzontale, per tutta la lunghezza del fronte che misura 44,85 m, con una scansione di 5 m dettata dalla luce delle campate strutturali, mentre in altezza si sovrappongono 6 ordini di lastre, a formare un'altezza libera di circa 12 m che delimita senza soluzione di continuità l'intero volume del teatro, come appare dalle immagini degli interni<sup>33</sup>.

In considerazione di questi dati, pur in mancanza dei progetti originali, è possibile stabilire in via indicativa, le dimensioni del teatro di posa della Milano-Films in Bovisa, sulla base delle foto pubblicate sulla stampa d'epoca. Ipotizzando la medesima dimensione delle

---

<sup>32</sup> doc70. Cines\_1907\_IE\_prot805\_1907

<sup>33</sup> Doc 71 e **fig.**

lastre impiegate per gli stabilimenti romani della Cines (200x62cm) la copertura vetrata a doppio spiovente della grande sala rettangolare della Milano-Films, risulta essere ad una altezza da terra di circa 9 m alla gronda e di circa 15 m al colmo; mentre lo spazio interno al teatro dovrebbe distribuirsi su una lunghezza di circa 35 m (5 campate strutturali di 6 m delimitanti 10 lastre di vetro da circa 62 cm ciascuna) e una larghezza di fronte di circa 19 metri.

La grande aula che presenta una presunta altezza costante di 9 metri si articola poi in uno spazio dalle proporzioni più contenute. Sulla base delle immagini fotografiche degli esterni e facendo riferimento alla foto di gruppo degli operatori scattata all'interno del teatro di posa, lo spazio vetrato più basso è direttamente annesso all'aula principale e si sviluppa su un impianto di circa 5 x 6 m e con una altezza di gronda di circa 5,5 m. Nella foto pubblicata nel già citato volume di De Berti e qui riportata in fig.7 è visibile il teatro visto dal fronte opposto, risulta chiaro che un'analogha soluzione spaziale è stata articolata anche sull'altro lato lungo del teatro, creando di fatto un impianto a crociera che risulta del tutto originale. Gli altri spazi dei laboratori industriali sono invece prevalentemente in muratura e, in considerazione del breve lasso di tempo trascorso - circa un anno - tra l'inizio e la fine del cantiere, è plausibile supporre che solo il teatro di posa sia stato costruito ex-novo e che gli altri edifici siano stati ricavati da fabbricati già esistenti: non è affatto improbabile che i responsabili della Milano Films abbiano rilevato una delle manifatture industriali già presenti in Bovisa, attive soprattutto nella fabbricazione dei tessuti e dunque facilmente riconvertibili alla produzione cinematografica.

.

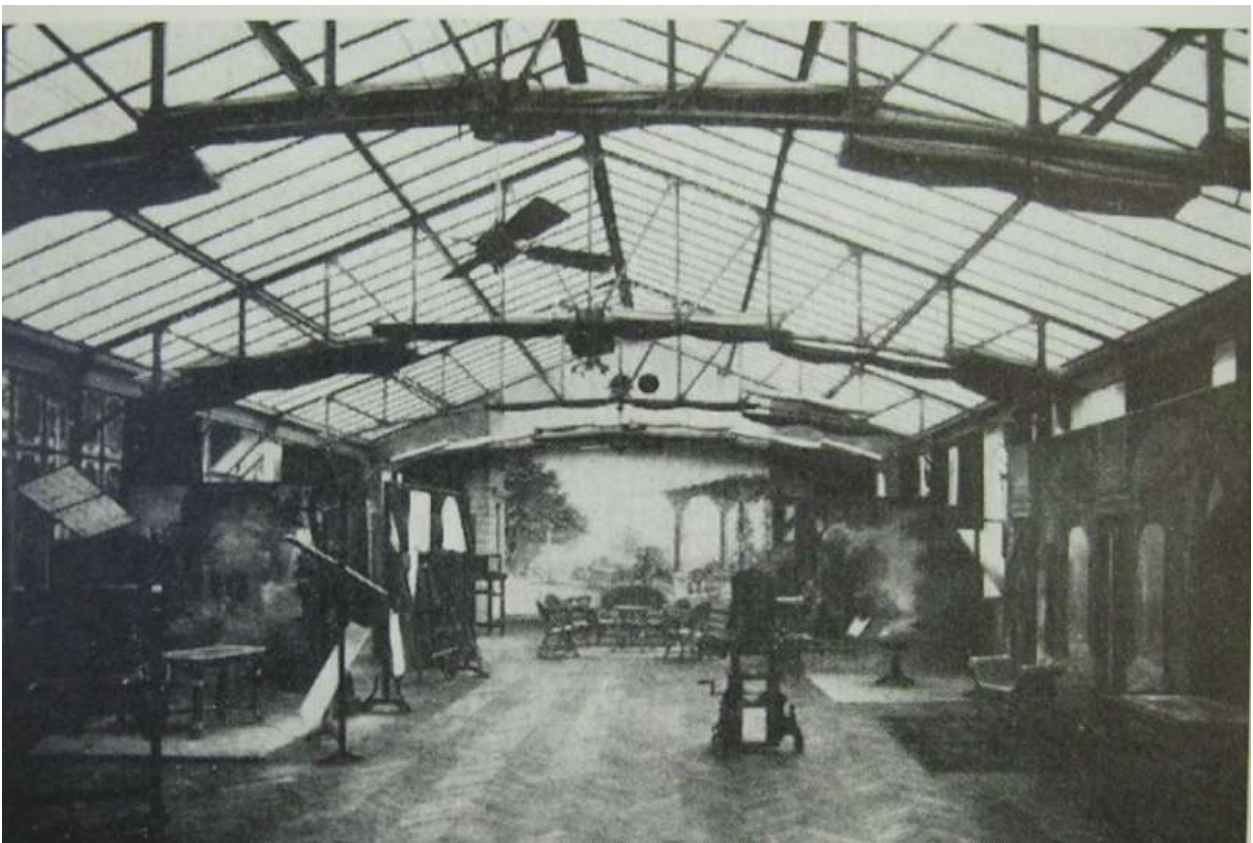
## ***Stabilimento di Luca Comerio in via Serbelloni 4, Milano***

*In Via Serbelloni 4 Luca Comerio possiede uno stabile di civile abitazione, dove negli spazi del piano terra che si affacciano verso i cortili interni ha allestito un laboratorio di fotografia e successivamente un stabilimento cinematografico. Nel 1912 è documentata la fine di lavori al rustico che hanno visto il sopralzo di una consistente porzione di edificio, ma il comune ferma il completamento dell'opera, in quanto Luca Comerio ha costruito senza tener conto delle altezze e delle distanze di rispetto con la vicina proprietà della contessa Antonietta Busca v. Sola. Solo dopo una richiesta di concessione "altius non tollendi" Luca Comerio potrà completare lo stabilimento che ha uno sviluppo di facciate vetrate di ben 654 mq di "invetriate", come viene annotato nel computo metrico. Con la concessione, seppur precaria, Comerio riesce a ottenere sia di non demolire il sopralzo in ferro e vetro, sia di vincolare la vicina a non superare l'altezza di 3 metri nel caso di eventuale realizzazione di un muro di confine, proprio per non togliere luce naturale al fabbricato industriale che egli ha realizzato nel cuore della città di Milano.*

<i>Tipologia</i>	<i>struttura a capriate reticolari con tetto in vetro a due spioventi</i>
<i>Dimensioni:</i>	<i>altezza interna 3,5 m all'imposta</i>
<i>Funzioni:</i>	<i>Le carte d'archivio<sup>34</sup> registrano la presenza di 4 lavoratori e 6 essicatoio, magazzini e refettorio negli interrati; spogliatoi, camera oscura, studio e abitazione, portineria per accesso operai, cabina proiezioni, sala prova pellicole, e una galleria di posa su due campate al piano terra; 9 camere oscure, 2 sale per toelette, 1 sala pose su otto campate, salotto, refettorio, 2 vestiboli e 4 laboratorio al piano primo.</i>

---

<sup>34</sup> Archivio Storico Civico di Milano, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cartella 610/13224 via Serbelloni 4.



*Figura 1*      *vista dell'interno foto interno (Fonte: Pasculli, p. 32)*



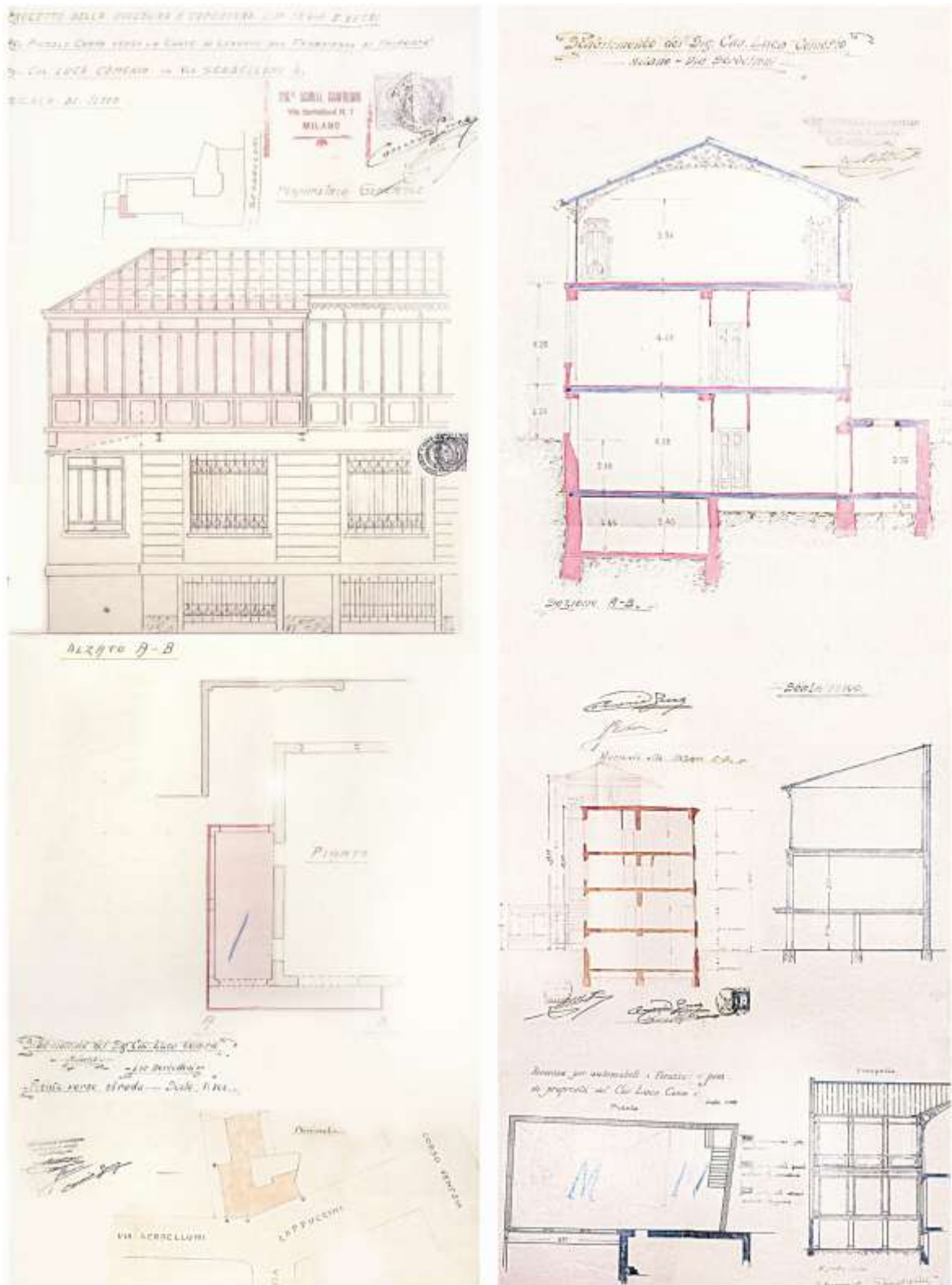


Figura 2. Ampliamento dello stabilimento di via Serbelloni 4, 1912 (Fonte: ASCM, op. cit.)

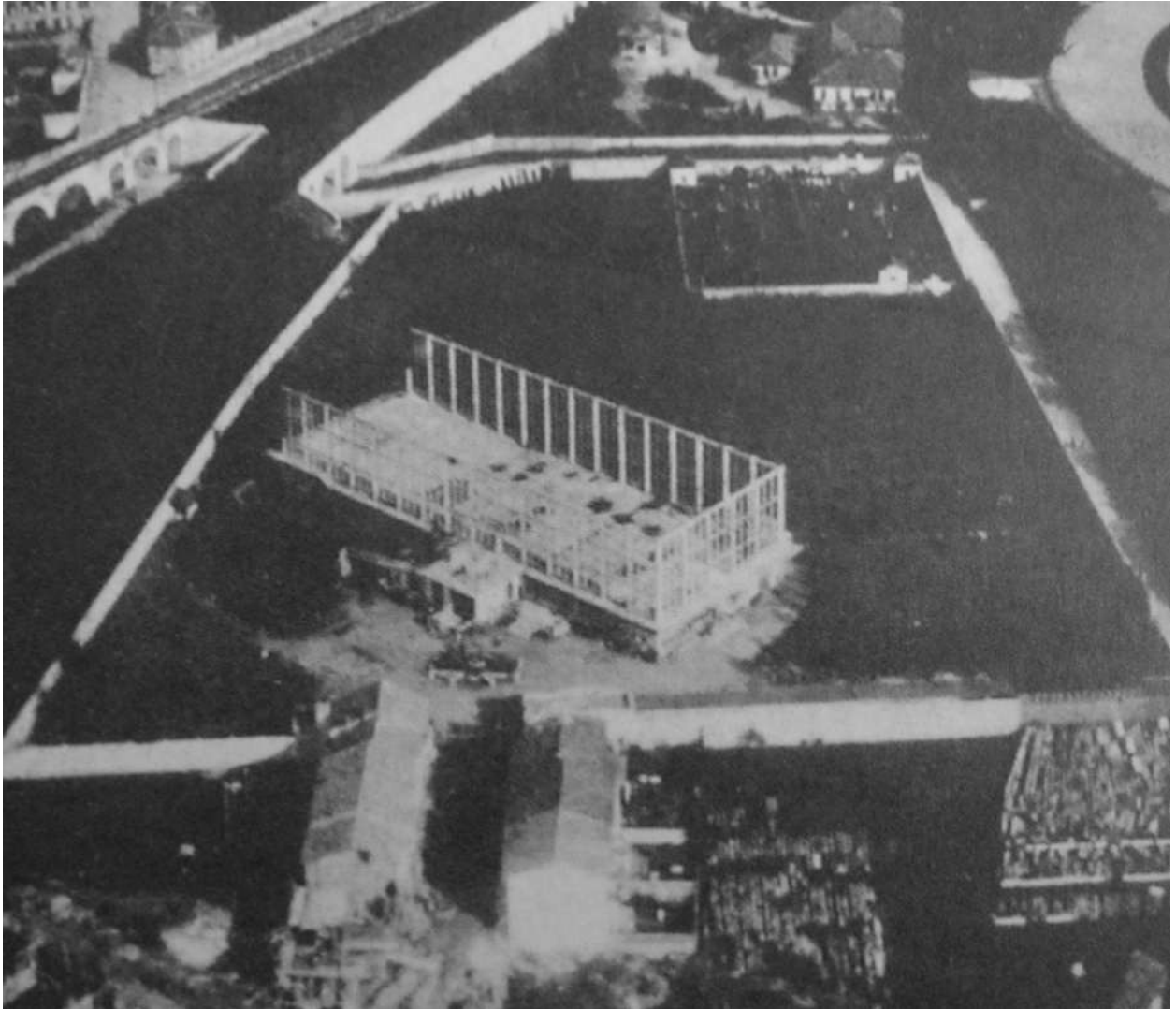
***Stabilimento di Luca Comerio a Turro-Greco,  
via Arnaldo da Brescia, Milano***

*Per la realizzazione dello stabilimento nella periferia milanese di Turro, Luca Comerio impiegò una struttura in ferro smantellata dalla stazione di Trastevere in Roma con configurazione a tunnel, tipica delle pensiline ferroviarie, con archi a tre cerniere e copertura interamente vetrata. Ex-novo evidentemente Comerio dovette installare le vetrazioni perimetrali, inesistenti nella vecchia pensilina recuperata, ma che questa vista aerea (fig. 3) fotografi proprio quello stabilimento si può dedurre guardando il paesaggio di sfondo della successiva foto (fig. 4) scattata dal colmo del tetto in costruzione: si noterà il medesimo fronte ad archi in muratura presenti sul lato sinistro della presente foto.*

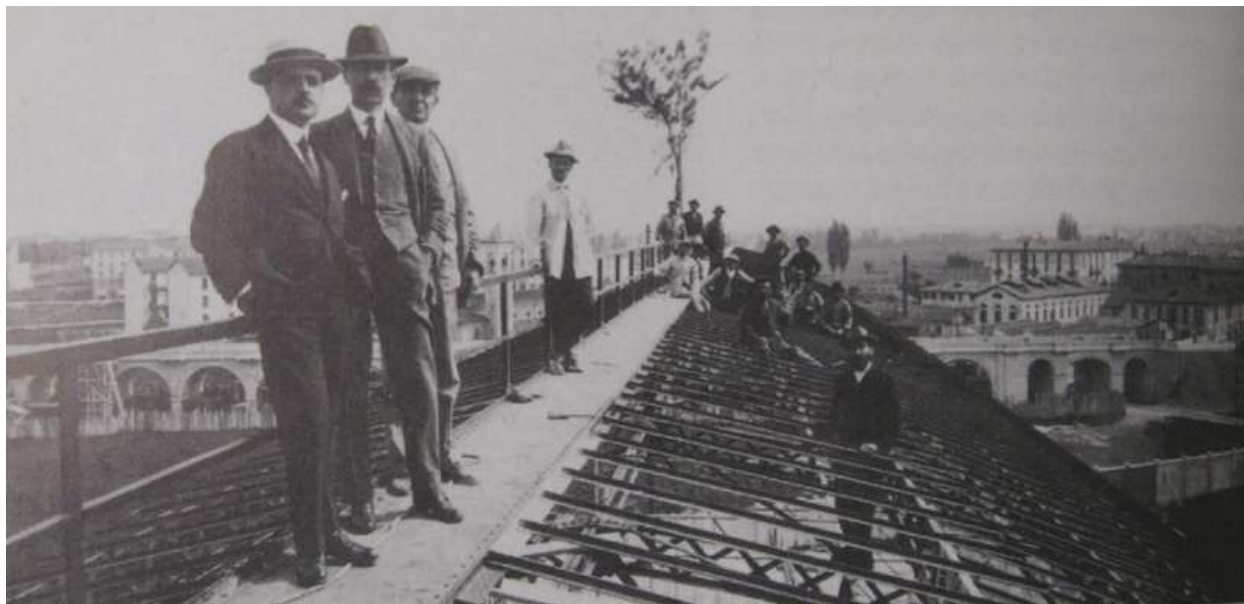
*Lo stabilimento era sito in Via Arnaldo Da Brescia*

*Dimensioni complessive in pianta 70x25 metri= 1750 mq*

*Spazi aperti 22.000 mq*



*Figura 3. foto area del teatro di posa in costruzione a Turro nel 1908 (Fonte: Pasculli, p. 33)*



*Fig. 4 Foto dal tetto in costruzione, 1908 (Fonte: Manenti, Monti, Vicodemi, 1979, p. 9)*



*Fig. 5 Foto al di sotto della copertura in costruzione, 1908  
(Fonte: Manenti, Monti, Vicodemi, 1979, p. 9)*

### ***Stabilimento di Milano Films in Bovisa, Milano***

*La Sede Milano Films di Bovisa ha sede in via degli Imbriani 18 (Fonte Savallo 1926) che corrisponde alla attuale via Baldinucci.*

*Presso il fondo ornato fabbriche post 1927 di Milano risulta ancora “salone teatro di posa” alla data del 1956 in via Baldinucci 38.*

*Spazi aperti 10.000 mq*

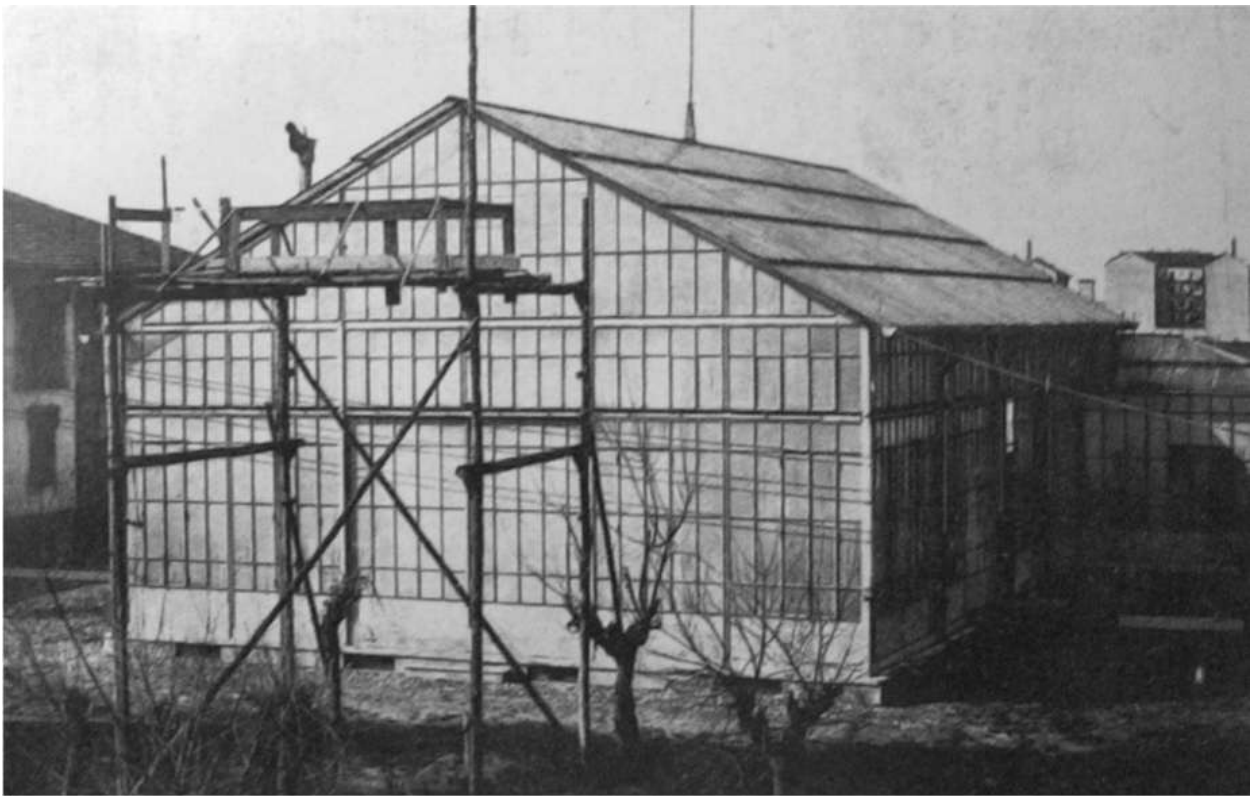
*Dimensione del solo teatro di posa: 650 mq*

*In funzione dal maggio 1911*

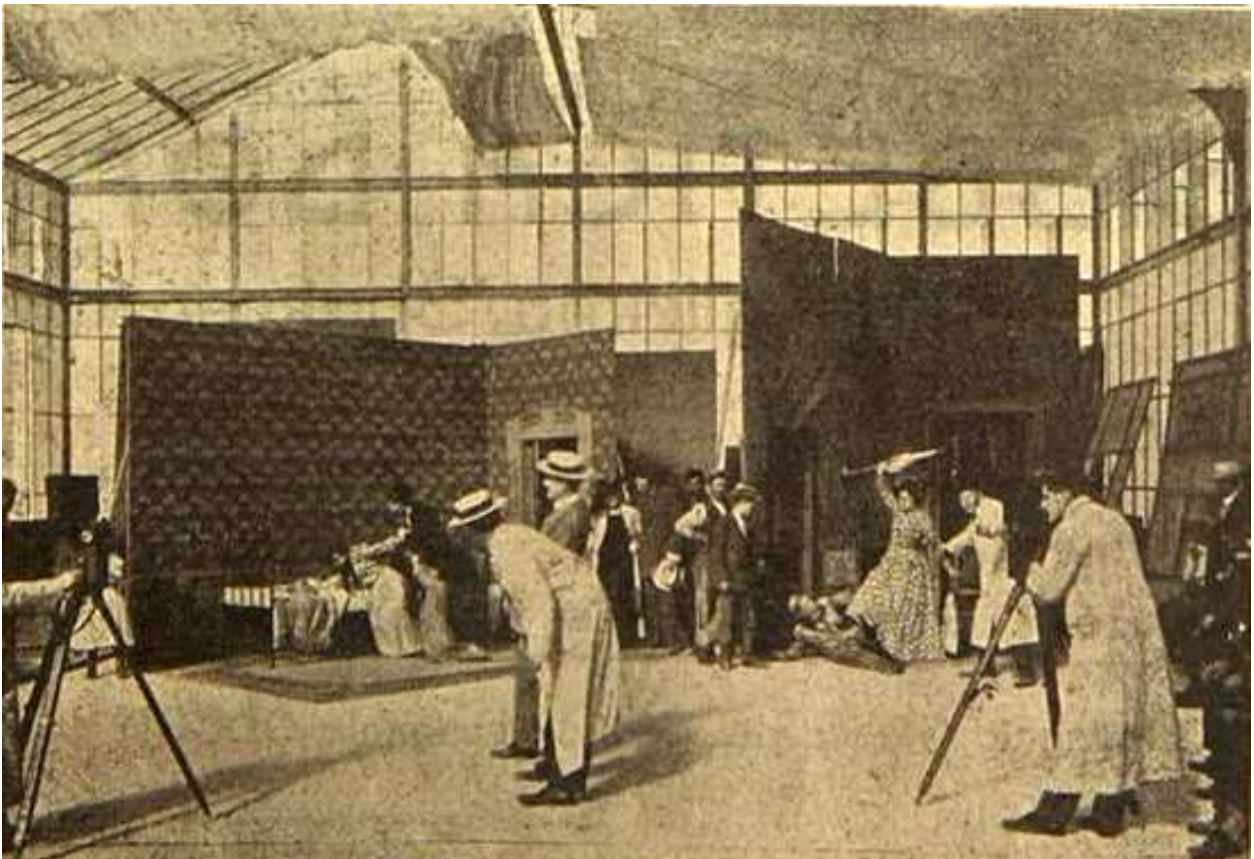




*Fig. 6 Esterno del teatro di posa con le vetrate aperte, scorcio sul fronte di ingresso (Fonte: La Vita Cinematografica)*



*Fig. 7 Esterno del teatro di posa, scorcio sul fronte posteriore (Fonte: De Berti)*



*Fig. 8 Interno del teatro di posa durante l'attività lavorativa (Fonte: La Vita cinematografica)*





*Fig. 9 Interno del teatro con parte del personale che vi lavora (Fonte: La Vita cinematografica)*

## ***Stabilimento CINES, Via Appia Nuova, Roma***

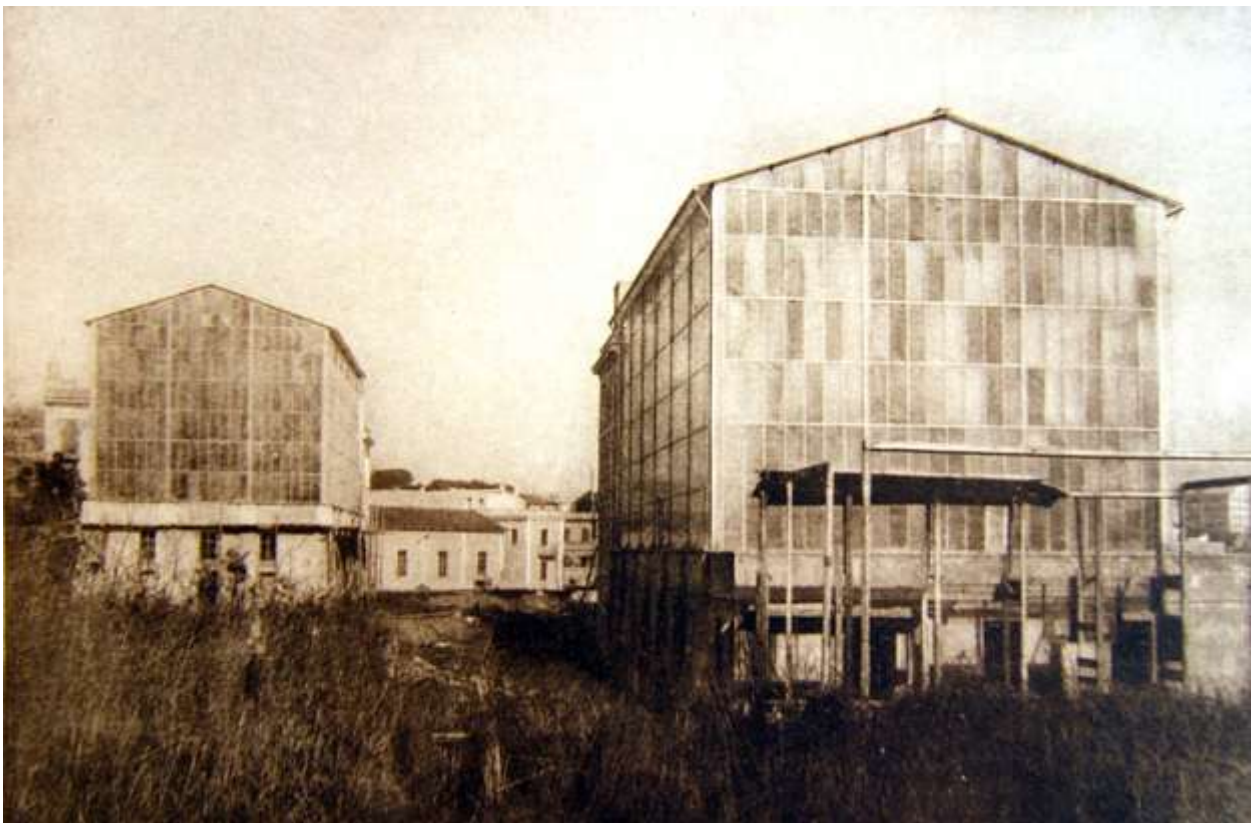
*Lo stabilimento della Cines è dotato di due grandi teatri di posa, completamente vetrati e addossati a edifici in muratura tradizionale, destinati ad accogliere tutti gli spazi di servizio e di pertinenza alle sale di posa.*

*Dai disegni di progetto è possibile desumere le dimensioni di ognuno dei due teatri che sono identici.*

*Volume vetrato: circa 7000 mc*

*Sviluppo in pianta:  $44,85 \times 13 \text{ m} = 583 \text{ mq}$*

*H alla gronda 12 m*

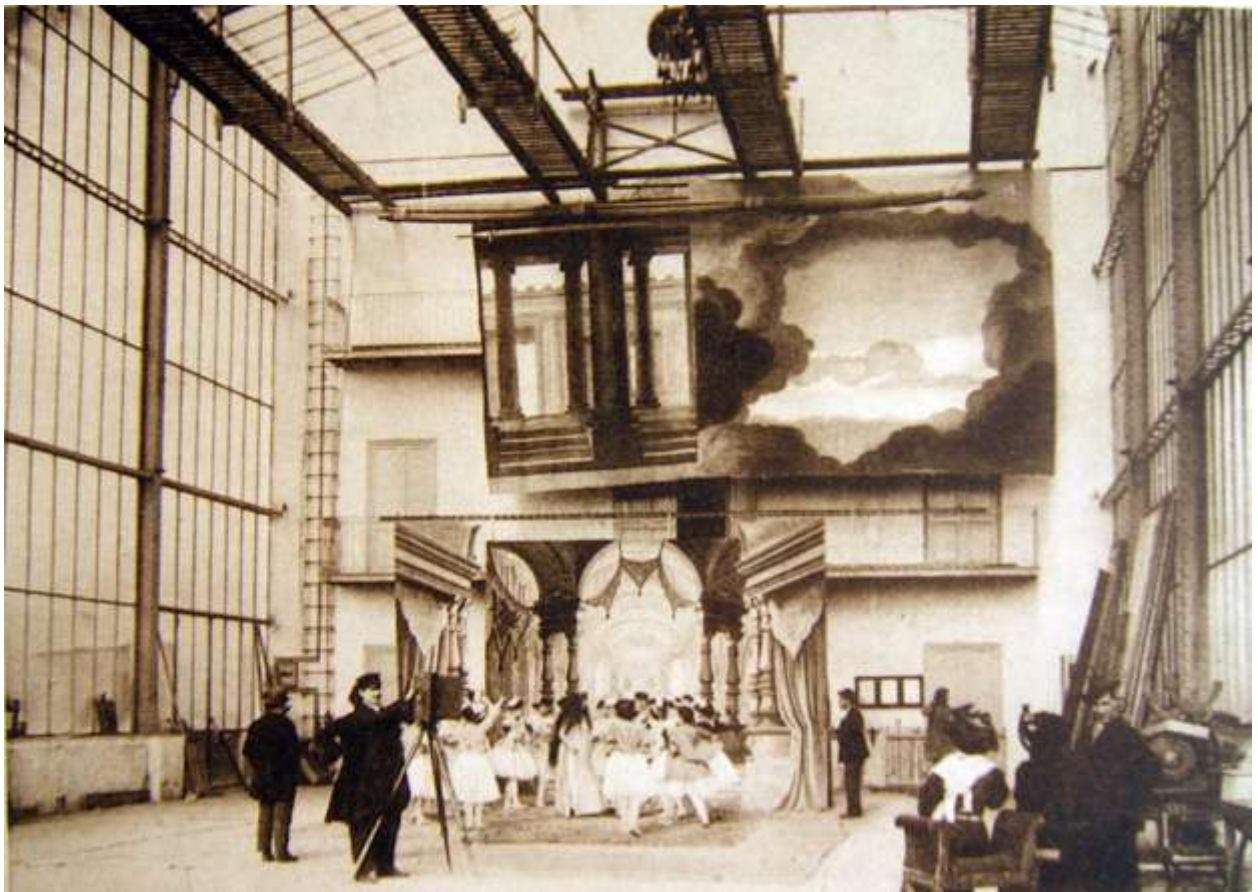


*Vista esterna dei due teatri di posa della Cines in via Appia Nuova, Roma*



*Scorcio dei fronti longitudinali dei due teatri di posa sito presso gli stabilimenti  
della Cines in via Appia Nuova, Roma.*





*Interno del teatro di posa della Cines in via Appia Nuova, Roma.*

### 5.3 La via dell'arte: *Inferno* e altri capolavori

Il consiglio di amministrazione della Milano Films progetta la costruzione di un nuovo stabilimento ancor prima di avere il controllo della società, ma gli ingenti investimenti necessari ne rallentano la messa in opera. Dal gennaio del 1910, per oltre anno, la produzione della neonata Milano Films sarà ancora relegata nello stabilimento ideato e costruito da Comerio di via Arnaldo da Brescia, una struttura che si rivela inadeguata per il completamento di un progetto ereditato, come del resto i teatri di posa, dalla S.A.F.F.I. – Comerio, che, in piena crisi societaria, è costretta ad interrompere le riprese del film presentato in anteprima e comunque premiato al I Concorso Mondiale di Cinematografia dell'ottobre 1909: i *Saggi del poema dantesco*. Se il travagliato passaggio di consegne tra la S.A.F.F.I. – Comerio e la Milano Films ha provocato stravolgimenti drastici nel quadro dirigenziale della società, non altrettanto si può dire per ciò che concerne il personale tecnico e artistico che, a fronte del successo ottenuto con la produzione del 1909, viene *n* *toto* confermato dal nuovo consigli di amministrazione.

È evidente che la Presidenza e i consiglieri appena insediati sono propensi a perseguire quel percorso artistico già intrapreso da Comerio: non bisogna dimenticare che alcuni di loro come Giovanni Visconti di Modrone, Carlo Porro e il sindaco effettivo ragionier Carlo Marelli sono stati sul punto di fondare una casa di produzione esclusivamente dedicata ai “film d'arte”. Una delle prime decisioni del CdA presieduto dal conte Pier Gaetano Venino è proprio quella di completare il film dantesco rimasto mutilo a causa delle vicissitudini della S.A.F.F.I. – Comerio. La conduzione del progetto rimane saldamente nelle mani di coloro che hanno così ben iniziato l'opera: il trio Padovan - Bertolini - De Liguoro; anche le maestranze tecniche, gli operatori, gli scenografi rimarranno gli stessi che hanno brillantemente cooperato alla realizzazione dei *Saggi del poema dantesco*.

Per gli aristocratici consiglieri della Milano Films è un'occasione unica: fin dal debutto in cinematografia potranno fregiarsi della paternità di un film che non ha precedenti nella seppur breve storia del cinematografo. Un'impresa titanica che, tra l'altro è in piena sintonia con lo spirito con cui i nobili amministratori della Milano Films concepiscono lo spettacolo cinematografico, inteso come strumento di diletto, ma anche di educazione; un divertimento sano e istruttivo, che consente l'elevazione culturale delle masse popolari, impedita economicamente e intellettualmente a godere delle forme d'arte e intrattenimento più sofisticate. Una convinzione ormai consolidata, che viene da tempo sostenuta dalla stampa di settore. Già alla fine del 1908, sulla stampa cinematografica comparivano articoli di questo tenore:

Ed allora considerando che è poco ammissibile che la maggioranza in specie degli operai possa foggarsi una cultura storica bastevole che di meglio che offrir sullo schema [sic] cinematografico insieme alle altre produzioni anche qualche ricordo di fasti grandiosi considerato anche che il popolo ha tanto apprezzato ed imparato ad amare questo nuovo tipo di arte? Abbiamo sempre sostenuto che la divisa nostra sarà: dilettare ed istruire e sempre la sosterremo<sup>35</sup>.

“Dilettare e istruire” diventerà il motto privilegiato dell'assemblea degli azionisti della Milano Films, che almeno sulle pagine della stampa e nelle dichiarazioni ufficiali, parlano del loro impegno in cinematografia con gli stessi toni, con cui presenziano ai comitati di beneficenza che finanziano o agli enti morali che presiedono. Anche il cinema può diventare veicolo di una nobile missione morale, oltre ad essere un ottimo strumento per

---

<sup>35</sup> Bug, *Sulle rappresentazioni cinematografiche storiche*, “Rivista Fono-cinematografica”, Milano, 4 dicembre 1908, a. II, n. 42, p. 5.

ottenere visibilità e consenso. Già durante le giornate del Concorso Mondiale di Cinematografia i *Saggi del poema dantesco* sono stati al centro delle attenzioni della stampa e dell'opinione pubblica: oltre al premio conseguito il film ha avuto una impressionante risonanza, che si è manifestata nelle forme più inconsuete. Luigi Marone, direttore della redazione milanese della rivista "La Cinefono", nonché promotore del concorso milanese, arriva a concepire un'intervista con Dante Alighieri in persona, che si dice entusiasta della rappresentazione cinematografica della sua opera:

Maestro io a te mi rivolgo per sentire la tua opinione circa una grande audacia commessa da una casa milanese, fabbricante di films, che ha riprodotto i canti della tua Divina Commedia a mezzo della nuova arte del movimento e della luce. Questa nuova arte che chiamasi cinematografia e che è riuscita in poco tempo a soggiogare il mondo. - So, so che vi è un'arte nuova, che si impone per la sua bellezza e pel fine a cui tende di istruire i popoli. E se essa è fatta di luce non può essere che perfetta. So anche di che ha cercato di spiegare il mio poema alle masse facendole assistere con la riproduzione delle scene da me immaginate, alla visione completa di ciò che io scrissi. Ed è cosa ben fatta e di cui l'Italia debba andar superba. Dicono che il mio poema debba essere il vessillo destinato a far rispettare il nostro idioma la nostra nazionalità in tutto il mondo. E tal sia! So di società sorta con il mio nome per raggiungere questo ideale, io vado superbo che l'opera mia ne sia l'iniziatrice. E se questa arte nuova, di cui mi parli, ha il potere di inoculare nel cuore delle genti italiche e lontane l'amore della favella nostra sia



benedetta e si abbia tutto il mio consentimento. Ed ancora se una Casa, come tu la chiami, mostra con la nuova arte ciò che difficilmente il Popolo comprenderebbe leggendomi, essa merita il grande incoraggiamento di coloro che sono preposti alle cose pubbliche. E la società che porta il mio nome e chi è posto a capo dell'Istruzione Pubblica dovrebbero stabilire un premio per il riproduttore del mio poema, spiegato alle masse con l'arte della luce e del movimento di cui mi hai parlato. Ed ora lasciami in pace perché ho un appuntamento con i nuovi arrivati del regno dell'al di là. - Ed un silenzio completo si fece intorno di me e non ebbi neanche il tempo di ringraziare il grande poeta. Intanto avevo saputo quello che volevo. Ripresi il treno per Milano e buttai giù queste righe.<sup>36</sup>

Questo bizzarro articolo dimostra con evidenza l'entusiasmo e il clamore che circondano il film fin dalla sua prima uscita in versione ridotta. Tra quelli presentati al Concorso i *Saggi del poema dantesco* è il film che ottiene più spazio sulla stampa quotidiana milanese, con entusiastici articoli perfino sul prestigioso e potente "Corriere della Sera". Una popolarità che non ha lasciato indifferenti nemmeno i futuri amministratori della Milano Films, i quali, una volta alla guida della casa di produzione, otterranno altrettanta celebrità, portando a termine il colossale progetto dantesco.

Un volta a capo della Milano Films Pier Gaetano Venino e il gruppo dirigente della società non esitano a commissionare ai protagonisti dell'*exploit* dantesco altri film di elevato lignaggio culturale: il primo ad essere interpellato è il dantista filologo Adolfo Padovan,

---

<sup>36</sup> Luigi Marone, *Una intervista "Al di là" con Dante Alighieri*, "La Cinefono", 27 novembre 1909, a. III, n. 86, pp. 1-2.

già *deus ex machina* del film sulla prima Cantica della Divina Comedia; di nuovo al suo fianco Giuseppe De Liguoro. La coppia, già nel corso del 1910, realizza alcuni film che hanno notevole riscontro sulla stampa di settore, che riconosce alla Milano Films di aver ereditato dalla precedente gestione la nobile vocazione artistica. Il rapporto tra l'arte e la Milano Films deve essere strategicamente organico: Padovan nel 1910 è autore della sceneggiatura di *San Paolo*<sup>37</sup>, diretto da Giuseppe De Liguoro; Antonio Butti fornisce il soggetto del *Sardanapalo, re dell'Assiria*<sup>38</sup>, produzione storica diretta da Ubaldo Maria del Colle; nelle pubblicità Milano Films del periodo, oltre allo scomparso Gabriele D'Annunzio, fanno bella mostra i nomi di Giannino Antona Traversi e Domenico Tumiatì, autore di quattro drammi a soggetto patriottico-risorgimentale.<sup>39</sup> Antona Traversi e Butti di compaiono faranno parte della commissione esaminatrice del concorso per soggetti cinematografici originali che la Milano Films bandisce nel marzo del 1910<sup>40</sup>.

L'ambiente cinematografico italiano da tempo invoca la discesa in campo di artisti di prestigio; suona premonitore l'articolo di Gualtiero Fabbri pubblicato da "La Cinematografia Italiana" nel marzo del 1909, in cui il giornalista chiede che sia un esponente dell'aristocrazia milanese a veicolare nel cinematografo gli esponenti migliori della scena letteraria e teatrale:

[...] cosa succederà quando, da qui a un poco di tempo, sorgerà una Società, alla cui testa è un *Guido Visconti di Modrone*, e per cui lavoreranno la *Duse*, il *Novelli* e cento altri valorosi della penna, della parola, del gesto, del pennello, ecc. ecc., con un *Giannino Antona Traversi* – il beniamino della *fine fleur* sociale odierna – al quale si aggiungerà tra breve, un poderosissimo

---

<sup>37</sup> *San Paolo* (Milano Films, 1910), 293 m.

<sup>38</sup> *Sardanapalo, re dell'Assiria* (Milano Films, 1910) 225 m.

<sup>39</sup> Si vedano, ad esempio, "La Cinematografia Italiana ed Estera", 1 febbraio 1910, a. III, n. 75, p. 597 e "La Cinematografia Italiana ed Estera", 15 febbraio 1910, a. III, n. 76, p. 606. 2.

<sup>40</sup> "La Cinematografia Italiana ed Estera", 15 marzo 1910, a. III, n. 78, p. 64

ingegno di sconfinata dottrina e che già ha raccolto un materiale immenso, dettagliatissimamente esatto, per soggetti cinematografici?<sup>41</sup>

Fabbri fa riferimento al padre di Giovanni Visconti di Modrone, che evidentemente ne è degno erede e si incarica, in vece del defunto genitore, di soddisfare l'accurato appello del giornalista de "La Cinematografia Italiana".

Sempre nel 1911 la Milano Films, che nella carta intestata si pregia di essere stata premiata al I Concorso di Cinematografia, spodestando di fatto la S.A.F.F.I. - Comerio, viene a sua volta insignita di un importante riconoscimento: la Coppa del Cardinal Ferrari, destinata ai film a tema religioso durante il I concorso di Cinematografia, ma non assegnata per mancanza di film con questa caratteristica degni della coppa. Nel 1910 viene organizzata una sorta di appendice al concorso proprio per non lasciare vacante il premio, che verrà assegnato proprio alla Milano Films per la realizzazione del già citato *S. Paolo*.

Nonostante questa febbrile attività, nel 1910, il maggiore sforzo produttivo della società capitanata da Venino, Ajroldi e Visconti è certamente il completamento del film dantesco. Le riprese, di nuovo condotte da Adolfo Padovan, Francesco Bertolini e Giuseppe De Liguoro, dei già noti Roncarolo e Properzi, vengono riavviate già nei primi mesi del 1910, come testimonia un articolo apparso sulla rivista "La Cinefono", pubblicato il 19 marzo di quell'anno e riferito al film dantesco:

Questa films, della quale al Concorso Cinematografico furono presentati dei saggi apprezzatissimi, sta per essere completata: la

---

<sup>41</sup> G. I. Fabbri, *Di nuovo il Sindacato dei Fabbricanti ed Editori Cinematografici*, "La Cinematografia Italiana", 1-5 Marzo 1909, a.II, n.37 - 38, p.102.

Milano Films la metterà in commercio alla fine del prossimo  
maggio<sup>42</sup>

La previsione si rivelerà perlomeno ottimistica, visto che il film sarà presentato al pubblico solo un anno più tardi.

Per quanto riguarda il tempo effettivo necessario per portare a conclusione il film, fonti di stampa dell'epoca riferiscono che nel luglio del 1910 sono state eseguite le riprese relative al Canto VII (avari e prodighi) e al Canto XVIII (seduttori e ruffiani) e che alla fine di novembre l'estenuante impresa è certamente terminata. Infatti si legge in articolo de "La Cinefono", datato 3 dicembre 1910: "Vidi gli ultimi quadri di quel potente lavoro: La Divina Commedia che andrà prossimamente in commercio"<sup>43</sup>. Alcune sequenze sono girate presso la tenuta della villa di Carimate del conte Arnaboldi, azionista della prima ora della Milano Films, nonché genero del barone Paolo Ajroldi di Robbiate, vice-presidente della società milanese.

La risonanza è tale che ancora prima di uscire il film suscita l'interesse della famiglia Reale, che si reca in visita privata presso gli stabilimenti della Milano Films per ammirare la trasposizione cinematografica della prima Cantica dantesca. Si legge nell'articolo:

Giorni dietro S.A.R., il conte di Torino, si recò presso la Società  
Milano Films, per assistere, come da desiderio espresso, alla  
proiezione dell'Inferno Dantesco.

E ancora:

---

<sup>42</sup> "La Cinefono", 19 marzo 1910, a. IV, n. 101, p. 9.

<sup>43</sup> "La Cinefono", 3 dicembre 1910, a. IV, n. 135, p. 11.

[S.A.R.] ebbe infine parole ben cortesi per tutto il Consiglio di Amministrazione della Società che ha dato senza dubbio una gran prova di arditezza e di iniziativa nel condurre a termine l'opera meravigliosa<sup>44</sup>.

Un riconoscimento ufficiale al consiglio di amministrazione da parte di un membro influente di un'Altezza Reale, per la dirigenza della Milano Films giustifica l'enorme dispendio di denaro che il film ha richiesto.

L'*Inferno* della Milano Films viene presentato per la volta al pubblico il 1° marzo 1911, con un fastosa anteprima ad inviti al Teatro Mercadante di Napoli; in sala noti esponenti della scena culturale napoletana: da Matilde Serao, a Roberto Bracco e a Benedetto Croce. Il successo è clamoroso e la Serao, dalle pagine del quotidiano "Il Mattino" legittima appieno l'operazione, con parole che lasciano spazio a dubbi:

Noi che, spesso, abbiamo detestato il cinematografo, per la banalità e la scempiaggine dei suoi spettacoli, noi, ieri sera, abbiamo fatto ammenda onorevole: noi ci siamo interessati come al più imponente spettacolo e il nostro animo ne è stato scosso e contiamo di ritornarci. Per noi il film della Milano per l'*Inferno* di Dante ha riabilitato il cinematografo: per chiunque, tale spettacolo sarà un vero palpito di curiosità e di emozione. E se Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il miglior commento

---

<sup>44</sup> "La Cinefono", 12 dicembre 1910, a. IV, n. 136, p.12.

grafico, al Divino Poema; questa cinematografia ha fatto rivivere l'opera di Doré<sup>45</sup>.

In effetti il film *Inferno* è un'opera di una qualità inusitata per la cinematografia del tempo: oltre alle eccellenti soluzioni di ordine narrativo e scenico dovute alle capacità, in particolare, di Giuseppe De Liguoro, realizzatore di talento e di esperienza, ai sensazionali trucchi approntati da Roncarolo e alle travate scenografiche di grande livello dovute alla maestria di Sandro Properzi, il film si distingue per il rispetto della più alta e conosciuta tradizione iconografica dantesca e per la doverosa attinenza al testo. Queste ultime caratteristiche sono riferibili *in toto* al lavoro svolto da Adolfo Padovan, nome noto degli ambienti culturali milanesi, raffinato intellettuale, nonché, come è scontato, palchettista al Teatro alla Scala. Pur privo di blasone Padovan è certamente attiguo agli ambienti frequentati dall'aristocratica amministrazione della Milano Films.

Adolfo Padovan è un profondo conoscitore di Dante e delle edizioni dantesche; redattore presso Hoepli, alla fine dell'Ottocento ha personalmente seguito l'allestimento dell'autorevole edizione della *Divina Commedia, riveduta nel testo e commentata da G.A. Scartazzini*, pubblicata nel 1899. Epigrafista e saggista, il coautore di *Inferno* nel 1904 scrive un corposo volume intitolato *L'uomo di genio come poeta*. Raffinato intenditore dell'iconografia dantesca, in grado di riformulare sullo schermo la più celebrata, ma allo stesso tempo popolare, rappresentazione iconografica dell'*Inferno* dantesco, quella di Gustave Doré,

Il film dunque è perfettamente iscritto alla concezione cinematografica perorata da Giovanni Visconte di Modrone e dai membri del CdA della Casa milanese: da un lato elevare lo spettacolo cinematografico alle altre forme di "cultura alta", dall'altro "educare e

---

<sup>45</sup> "Il Giorno", 2 marzo 1911, p.3.

istruire”, secondo un visione demagogica, populista e utilitaristica della divulgazione della cultura al popolo. Una disseminazione del sapere che può generare un notevole consenso per chi se ne fa promotore. L'utilizzo del cinematografo in funzione di una seppur indiretta attività propagandistica è ben esemplificato dal ruolo avuto dalla Società Dante Alighieri nella distribuzione del film *Inferno*.

Le notizie di stampa riguardanti la programmazione milanese, che ha inizio il 22 marzo 1911, al teatro Filodrammatici, dimostrano l'impegno anche operativo della DA nell'allestimento delle prime proiezioni dell'*Inferno*. Con largo anticipo i quotidiani milanesi riservano ampio risalto alla anteprima del film, sottolineando il ruolo della società dantesca:

L'*Inferno Dantesco*, tradotto in forma cinematografica con tentativi di ricostruzione storica e artistica degno di nota, dopo molte prove e riprove secondo i consigli di valenti dantisti, sarà il 23 corrente presentato la prima volta ai milanesi nel teatro dei Filodrammatici per cura del Comitato locale della Dante Alighieri del quale è presidente il sen. Celoria. Quest'opera veramente grandiosa che ha richiesto quasi due anni di preparazione e che sarà presto, con vantaggio anche dell'istruzione popolare, divulgata in tutte le città d'Italia, fu già presentata al Re e sommamente apprezzata al pubblico di Napoli<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> *La Dante Alighieri e l'Inferno Dantesco*, “La Sera”, 21 - 22 marzo 1911, p. 3.

La DA non solo rende pubblica, una volta di più, l'approvazione per il coraggioso tentativo della Milano Films, ma ne legittima ufficialmente il valore culturale, assumendosi la responsabilità ed il merito della programmazione<sup>47</sup>.

In tutti i grandi centri italiani le prime proiezioni de l'*Inferno* sono allestite in teatri di prestigio a cura della Società Dante Alighieri, che si preoccupa di stampare delle *brochures* in cui si riportano le descrizioni dei vari quadri, le fotografie delle scene più importanti, i nomi dei protagonisti: pubblicazioni eleganti, con copertina semirigida e in carta patinata, sul modello dei libretti d'opera<sup>48</sup>. Sul frontespizio è riportato a chiare lettere il nome dei relativi Comitati cittadini della società letteraria.

Le delegazioni locali della DA s'impegnano per il buon successo del film in tutte le principali città italiane, organizzando veri e propri eventi a cui prendono parte le più alte personalità locali. Indicativa in questo senso la prima proiezione romana al Cinematografo Moderno del 7 aprile, a cui partecipa il *gotha* della politica e dell'economia capitolina.

Iersera ha avuto qui luogo la prima proiezione della “Divina Comedia” della Milano Films nel nuovo grandioso salone del *Cinema Moderno*. Lo spettacolo era per invito ai soci della “Dante Alighieri” alle autorità e alle stampe; e v'intervennero il pubblico più fine ed intellettuale di Roma. Notammo, tra gli altri, il Prefetto di Roma con la sua famiglia, S.E. l'on. Rava, il senatore Bovio, il senatore Scaramella Manetti, l'on. Barzilai, il colonnello Borgatti,

---

<sup>47</sup>Riguardo al diretto coinvolgimento del Comitato della DA di Milano risulta rilevante anche la notizia riportata lo stesso giorno da un altro quotidiano milanese, in cui si sottolinea che le proiezioni del Filodrammatici sono da annoverarsi tra le varie iniziative di finanziamento del Comitato. Si legge infatti che la serata sarà: “a cura e a parziale profitto del Comitato locale della Dante Alighieri.” “L'Unione”, 21 Marzo 1911, p. 4.

<sup>48</sup>Esisteva un'altra tipologia di opuscoli, meno pregiati, più prettamente pubblicitari, ma concepiti con le medesime caratteristiche e funzioni: copia di uno di questi, distribuito per le proiezioni de l'*Inferno* al Cinematografo della Borsa di Bologna, è stato recentemente rinvenuto: in questo caso il nome della “Società Dante Alighieri” non compare e non vi è alcuna intestazione. *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Inferno*, Torino, Tip. Lit. Denina, 1911.



direttore della Mostra di Castel Sant'Angelo, la famiglia di S.E. il Ministro Finocchiaro Aprile, la famiglia del sindaco Nathan<sup>49</sup>, il comm. Stringer, direttore generale della Banca d'Italia, con la sua famiglia, l'assessore prof. Rossi Doria con le sue gentili figliuole, la signora Ascoli Nathan, Nicola D'Atri del *Giornale d'Italia*, il conte Leopardi, il prof. Gualdi, il comm. Gamond, l'avv. Brughi, l'avv. Sindaci, il comm. Brofferio, il cav. Perilli, ecc.ecc. La proiezione del film, qui tanto attesa, si svolse tra continue approvazioni e con applausi unanimi e ripetuti alla fine di ciascuna parte. L'ultima scena ed il monumento di Trento a Dante furono accolti da un'ovazione entusiastica interminabile. Fu, dunque, un altro successo, che si aggiunge ai molti già ottenuti altrove dalla mirabile opera della Milano Films. Anche la stampa oggi ne scrive lusinghieramente.

In Roma, le proiezioni del film sono date sotto l'alto patronato della Società Nazionale "Dante Alighieri", così benemerita della cultura italiana e nobile custode del nostro maggior patrimonio nazionale; e s'inizieranno oggi, alle ore 15, al *Cinema Moderno*.

È da notarsi che alla riuscita del bellissimo convegno collaborarono con vero amore, oltre il Comitato romano della "Dante Alighieri", il cav. Filoteo Alberini ed il signor Navone, proprietari del sontuoso cinematografo di piazza Esedra<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Tra i politici elencati è massiccia la presenza di dirigenti della DA: Ernesto Nathan e Giovanni Bovio sono tra i fondatori della Società, Luigi Rava ne è stato presidente fino al 1906, Angelo Barzilai figura nel gruppo dirigente del Comitato milanese, mentre Camillo Finocchiaro Aprile è presidente del XXI° Congresso della Società che si tiene a Perugia proprio nel 1911.

<sup>50</sup> "Lux" settimanale, 9 aprile 1911, a. IV, n. 92, , p. 3.

Se la DA è determinante per il miglior ‘debutto in società’ dell’*Inferno*, non meno decisivo è il ruolo della Società fin dalla fase di gestazione del film: nelle liste dei soci, pubblicate negli Atti del Comitato di Milano<sup>51</sup>, sono annotati, oltre a Adolfo Padovan, iscritto alla DA dal 1908, quasi tutti i componenti del consiglio di amministrazione della Milano Films: oltre al conte Bernardo Arnaboldi Gazzaniga, socio perpetuo, figurano come soci ordinari il conte Pier Gaetano Venino, presidente della Milano Films, il barone Paolo Airoidi di Robbiate, vice-presidente, il conte Giovanni Visconti di Modrone, il conte Carlo Porro, il marchese Ramiro Rosales d’Ordogno; compaiono inoltre: il Commendator Edoardo Banfi, l’organizzatore del Concorso del 1909, diversi giornalisti del “Corriere della Sera”, tra cui il direttore, il cav. Luigi Albertini, e risulta infine associato, quale ente, “Il Secolo” di Milano, uno dei quotidiani che più da spazio alla ‘prima’ dei Filodrammatici.

La vocazione a tutelare l’‘italianità’ in Italia e all’estero non è l’unico obiettivo della DA: la figura di Dante non rappresenta esclusivamente la nobiltà della cultura italiana, ma è simbolo stesso dell’identità nazionale e, sebbene l’associazione fin dall’atto statutario si proclami apolitica, l’azione della DA a difesa dello stato unitario, nato dalle lotte risorgimentali, è costante ed agguerrita. Una delle questioni irrisolte che, negli anni successivi all’unità italiana, fa parlare di ‘Risorgimento incompiuto’ è il *vulnus* delle ‘terre irredente’, le zone abitate da popolazioni di lingua italiana ancora sotto il dominio austriaco<sup>52</sup>. Il problema di Trento e Trieste non sarà superato nemmeno dopo il patto militare (Triplice Alleanza) stipulato tra Austria, Germania e Italia nel 1882, e si trascinerà fino allo scoppio della prima guerra mondiale, acuendosi in modo particolare proprio nel

---

<sup>51</sup> Società Dante Alighieri. Comitato di Milano, “Atti e Documenti”. Luglio 1911, Milano, Giacomo Agnelli, 1911, pp. 35 -63.

<sup>52</sup> Su le relazioni tra la “Dante Alighieri” e l’irredentismo si veda: G. Sabatucci, *Il problema dell’irredentismo e le origini del movimento nazionalista in Italia* in “Storia Contemporanea”, a. I, 1970, pp. 487-502 e a. II, 1971, pp. 53-106.

1910 con la nascita del movimento nazionalista, che invoca senza mezzi termini la liberazione del suolo italiano<sup>53</sup>.

Il film di Padovan, Bertolini e De Liguoro si rivela in piena sintonia con le pretese annessionistiche, più o meno dichiarate, che molti esponenti di spicco della DA<sup>54</sup> avanzano apertamente: il monumento a Dante in Trento, in chiusura de *l'Inferno*, altro non è che un'esplicita rivendicazione di matrice irredentista. Un'immagine emblematica, perentoria, definitiva che la DA ripropone nella pagina di apertura dei libretti distribuiti prima delle proiezioni: la foto è sormontata dalla scritta "Onorate l'Altissimo Poeta", verso dantesco<sup>55</sup> usato in questo contesto come ammonimento all'Austria, rea di non dimostrare il dovuto rispetto per la Storia (ed i confini) d'Italia, di cui il Poeta è l'emblema. Il monumento a Dante in Trento, del resto, è un vero e proprio simbolo della lotta irredentista<sup>56</sup>, con l'Alighieri che indica i territori italiani ancora in mano straniera. L'inserimento di questa ultima scena, così rispondente alle posizioni politiche della DA, ha tra il pubblico l'effetto previsto e le cronache riportano i fragorosi applausi, i tripudi nazionalisti, le invettive contro l'odiata Austria, riservate dagli spettatori italiani sulla scena finale del monumento<sup>57</sup>.

<sup>53</sup>F. Gaeta, N. Tranfaglia, *La crisi di fine secolo. L'età giolittiana e la prima guerra mondiale* in AA.VV. *La storia d'Italia*, Vol. 19, Novara, De Agostini, 2004, p. 555.

<sup>54</sup>Il Comitato del capoluogo lombardo era tra i più sensibili e agguerriti rispetto alla questione di Trento e Trieste, data la presenza ai vertici della "Dante Alighieri" milanese dell'on. Angelo Barzilai, fervente irredentista, nonché massone. E. Falco, *Salvatore Barzilai. Un repubblicano moderno tra massoneria e irredentismo*, Roma, Bonacci Editore, 1996.

<sup>55</sup>Nel poema dantesco il poeta degno d'onore è in realtà Virgilio (Inf., IV, 80).

<sup>56</sup>Il monumento trentino era stato eretto nel 1896 per volere del patriota Giacomo Venezian, uno dei fondatori della DA, proprio allo scopo di ricordare il gravoso problema delle terre irredente. Giosuè Carducci, altro fondatore della DA, aveva scritto in occasione dell'inaugurazione del monumento un'ode dal titolo *Per il monumento di Dante a Trento* (in *Rime e Ritmi*, 1899) che si conclude con il verso inequivocabilmente irredentista: "Ed s'è fermo, e par che aspetti, a Trento", riportato in alcuni dei libretti di sala di cui sopra.

<sup>57</sup>"La più lunga ovazione coronò il finale del poema cinematografico e la proiezione del monumento a Dante innalzato a Trento ad attestare l'origine italiana e la costante aspirazione delle terre irredente". *Il grandioso successo della "Divina Comedia" della "Milano Films" al R. Teatro Mercadante di Napoli* in: "Lux" settimanale, 5 marzo 1911, a. IV, n. 87, , pp. 3-5.

Non sfugge che tra le carte rinvenute nell'archivio Visconti di Modrone è stata rinvenuta una tessera della Società Trento e Trieste, datata proprio 1911<sup>58</sup> e che, conte Jean compreso, praticamente tutti i membri del CdA hanno rapporti diretti o indiretti con le Forze Armate, certamente un ambito in cui le spinte nazionaliste sono più sentite.

Se da un lato il film sembra centrare gli impliciti intenti propagandistici, dall'altro si rivela una formidabile operazione commerciale: grazie alla sapiente promozione messa a punto dal distributore Gustavo Lombardo, che, dalla pagine di "Lux", rivista cinematografica di sua proprietà, organizza una magistrale campagna pubblicitaria che avrà puntuale riscontro. Lombardo inoltre organizza una efficiente rete di distribuzione per zone, vendendo a rappresentanti regionali l'esclusiva del film che lui detiene.

Per motivi ad oggi sconosciuti i rapporti tra Loambardo e la Milano Films si interrompono dopo qualche mese e probabilmente l'improvviso divorzio è uno dei motivi delle successive traversie commerciali della Casa milanese

In ogni caso il vero *exploit* di *Inferno* si registra sui mercati internazionali, dove il film spopola, ottenendo un grande successo in particolare negli Stati Uniti, forse anche all'intercessione, peraltro non comprovata, di Paolo Ajroldi di Robbiate che negli Stati Uniti può contare su molti contatti. In ogni caso il concessionario ufficiale in terra americana è la Monopol Film Company, che lo distribuisce con il titolo *Dante's Inferno*.

E' bene ricordare che *Inferno* può essere definito, se non per concezione narrativa, almeno per dimensione metrica, il primo lungometraggio italiano: la circostanza non è secondaria, infatti è proprio nel 1911 che in Italia le maggiori case cinematografiche, a seguito dei film "lunghi" importati dalla Danimarca, daranno il via alle grandi produzioni di prestigio, che prevedono lunghi metraggi, ma anche messe in scena accurate, scenografie di alto livello, un elevato numero di attori e comparse. Si inaugurano le serie "oro" in cui si raccolgono i

---

<sup>58</sup> AVM, B. F25, doc.72

film di eccellenza, si allestiscono dispendiose campagne pubblicitarie: in definitiva il cinema italiano entra, a pieno titolo, in una dimensione di livello internazionale, che però richiede enormi sforzi economici e dunque la disponibilità di elevati capitali, che almeno per il momento, non sembrano mancare nelle casse della Milano Films.

Sull'onda dei trionfi di *Inferno* la dirigenza della casa di produzione milanese affida a Adolfo Padovan e a Francesco Bertolini un altro prestigioso progetto: la trasposizione cinematografica del poema epico di Omero, *L'Odissea*<sup>59</sup>. Anche in questo caso, la campagna pubblicitaria è imponente

Per l'occasione Giuseppe De Liguoro viene citato solo come attore nella parte di Ulisse, affiancato da un altro interprete di caratura, Ubaldo Maria del Colle. Operatore è ancora Emilio Roncarolo. Anche in questo caso si tratta di una produzione impegnativa: il film misura quasi 1000 metri e la sua realizzazione risulterà alquanto travagliata. L'annuncio dell'uscita del film appare sulla stampa d'epoca già nell'ottobre del 1911, ma il film sarà distribuito solo nel febbraio del 1912. Le recensioni saranno di nuovo positive, ma certamente il film non avrà un riscontro paragonabile a quello ottenuto da *Inferno*.

*L'Odissea* della Milano Films viene capillarmente distribuito all'estero: sul mercato americano, particolarmente appetito dalla Case italiane: di nuovo la distribuzione statunitense viene affidata alla Monopol Film Company.

---

<sup>59</sup> *L'Odissea* (Milano Films, 1911), m. 925.

#### *5.4 1911 – 1914: la crisi latente*

Nonostante i successi artistici che la Milano Films consegue fin dai primi mesi di attività, la situazione economico-finanziaria della società stenta a decollare, a tal punto che, negli anni successivi, gli amministratori, per evitare la svalutazione azionaria della società e ritrovarsi nell'ingrata condizione della S.A.F.F.I. - Comerio, saranno costretti ad attingere alle proprie fortune personali e, talvolta, a ricorrere ad equilibrismi finanziari, se non ad operazioni contabili non del tutto lecite.

Già alla fine di settembre del 1911, nell'imminenza dell'approvazione del primo bilancio societario semestrale, relativo al periodo gennaio - giugno, la situazione societaria non è certamente appianata. Tra le carte di Giovanni Visconti di Modrone è archiviata una denuncia penale intentata, in data 20 dicembre 1913, dal sig. Carlo Colombo, azionista della Milano Films ai danni di Pier Gaetano Venino, presidente della Milano Films, di Paolo Ajroldi di Robbiate, vice-presidente, nonché a tutti gli amministratori presenti nel CdA del 1911.

La documentazione, indirizzata al Tribunale Civile di Milano, riguarda una richiesta di danni: nelle premesse alla citazione si legge<sup>60</sup>:

Che dovendosi, cioè il 23 settembre 1911 addivenire in assemblea ordinaria all'approvazione del bilancio, gli Amministratori della Società, nell'interesse di essa, allo scopo confessato di assicurarsi la maggioranza, addivennero all'acquisto delle azioni onde eliminare una corrente costituente maggioranza, che all'approvazione del bilancio era ostile, e pretendeva la nomina di

---

<sup>60</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. doc 73.

una Commissione d'inchiesta onde stabilire le responsabilità derivanti dal Consiglio, per effetto di cattiva amministrazione.

- Che di fatti ottenuta con tali illegali mezzi l'approvazione del bilancio al 30 Giugno 1911, gli Amministratori con un bilancio al 29 Febbraio 1912 accusarono una perdita di £ 400.000, attendendo però vario tempo a convocare l'assemblea generale straordinaria per i provvedimenti di cui all'art.146 codice di Commercio.
- Che per tutti i motivi di cui sopra e per quelli che si esporranno in corso di causa, il richiedente intende impugnare la validità dell'assemblea, nonché la validità delle deliberazioni prese nella stessa, e domandare la rifusione dei danni per le illegalità compiute dagli amministratori.

Le accuse sono precise e circostanziate : in pratica Colombo denuncia che i membri del Consiglio di Amministrazione, a fronte di una precaria situazione finanziaria, per salvaguardare la propria maggioranza in assemblea, messa in pericolo da una cordata di azionisti ostili, non hanno esitato ad acquistare azioni per mettersi al sicuro.

La questione più interessante che si deduce dalle pretese di Colombo è il motivo per cui i membri del CdA della Milano Films vogliono a tutti costi evitare di essere messi in minoranza; infatti, qualora succedesse, dovrebbero sostenere il giudizio di una commissione di inchiesta riguardo alla gestione della Milano Films nei primi sei mesi di attività. Una gestione che, secondo parte degli azionisti, è stata disastrosa a tal punto da causare nel bilancio dell'anno successivo una perdita di ben 400. 000 lire.

Purtroppo non sono stati rinvenuti riscontri documentali riguardo all'esito definitivo della vicenda giudiziaria, ma i dubbi che in quel periodo la società abbia patito una sofferenza

finanziaria non sono certamente infondati. Tra il 1910 e il 1911, oltre ai costi immancabilmente derivanti dalla passaggio societario, la Milano Films ha dovuto sostenere le spese di una produzione estremamente oneroso come *Inferno* e, simultaneamente ha avviato la costruzione dello stabilimento con ulteriore dispendio di denaro.

In un documento riferibile proprio all'assemblea del 20 settembre 1911<sup>61</sup> si apprende della formazione del gruppo dissidente, che, in possesso un cospicuo numero di azioni sono in procinto di spodestare il CdA in carica. Gli amministratori, a loro difesa, acquistano un ulteriore pacchetto azionario per tutelarsi dalla "scalata". Tra gli acquirenti che fanno capo al CdA, il nuovo consigliere Guido Artom :

In seguito al riassunto della nota complessiva degli azionisti che depositarono le azioni per intervenire all'assemblea del 28 corrente si è verificato che un gruppo di azionisti dissidenti si è costituito in Sindacato per opporsi all'approvazione del bilancio 30 Giugno 1911 con responsabilità degli Amministratori. In parecchie sedute del Consiglio di Amministrazione si è delegato il Barone Ajroldi, facente funzione da presidente, di interpellare i maggiori azionisti ad un accordo. Oggi stesso (20 Settembre) si è deliberato dai Consiglieri l'acquisto di 3200 azioni a £25 (alla pari) per un importo di 80/mila; sulle suddette 3200 azioni il Dottor Guido Artom ne acquista 300, ne rimangono quindi 2900 che a £ 25 importano £ 72.500 che avrebbe dovuto essere divisa in parti uguali tra i Consiglieri, ma 2 essendosi ritirati, la detta somma da soli 7 in ragione di £ 10.350 cadauno contro consegna di 414 azioni.

---

<sup>61</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. doc 74



Il pagamento delle 3200 azioni ritirate dal gruppo dissidente fu fissato in due rate uguali: la prima alla consegna dei titoli, cioè il giorno 27 Settembre 1911, il saldo all'11 Ottobre dello stesso anno.

Segue un documento della Milano-Films in data 25 settembre 1911 in cui si procede alla verifica del peso azionario dei cosiddetti “dissidenti”. Da quanto si intende la quota non è comunque sufficiente per mettere in pericolo la supremazia del consiglio di amministrazione in carica, grazie all’acquisto da parte del vice-presidente Ajroldi di 3000 azioni. Ma dalla corrispondenza successiva si viene a conoscenza che, per far fronte di “dissidenti”, ciascun membro del CdA dovrà impegnarsi ad acquistare altre quote azionarie

<sup>62</sup>.

### **MILANO FILMS**

*Milano 25 Settembre 1911*

*Progetto di acquisto dei dissidenti:*

*n. 3000 azioni*

*“ 4000 azioni alla pari = 100/mila*

*Offerta*

*Barone Ajroldi di £ 75/mila per 3000 azioni*

*I dissidenti devono poi considerare che in possesso del Consiglio le 3/mila azioni = la maggioranza è acquisita.*

*Marc.Pier Gaetano Venino – presid.*

*Barone Paolo Ajroldi - Vicepresid.*

*C/te Miniscalchi Erizzo - Consigliere*

*C/te Del Drago Consigliere*

*C/te Giovanni Visconti di Modrone - Consigliere*

*C/te Porro Carlo - Consigliere*

*Marchese Rosales Romiro – Consigliere*

*Dr. Consolandi - Consigliere*

*sig. Artom Guido - Consigliere*

---

<sup>62</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. doc 75

*Azioni 3200 X 25 = 80.000*

---

*11.428,57*

*80.000,00*

Il 27 dello stesso mese, Giovanni Visconti di Modrone acquista azioni per 10.350 Lire. Dal documento si deduce anche che il giorno prima si è tenuto un incontro fra i sette amministratori della Società<sup>63</sup>:

***SOCIETA' ANONIMA MILANO FILMS***

*Milano 27 Settembre 1911*

*Riceve dal Signor Conte Giovanni Visconti di Modrone £ 10.350 (diecimilatrecentocinquanta) quota spettantegli per concordato stipulato ieri fra sette degli Amministratori della Milano Films rimanendo così il prefato Signor Conte creditore di n. 414 (quattrocentoquattordici) azioni interamente liberate che saranno da consegnarsi dopo l'assemblea del 28 corrente.*

*In fede F.to Mario Miniscalchi Erizzo*

Dopo ventiquattro ore, il 28 di settembre 1911 viene convocata la Assemblea Generale: il gruppo dissidente sfiducia alcuni membri del CdA che si dimettono, ma poi, grazie alla riacquisita maggioranza dovuta agli acquisti azionari del giorno precedente, vengono rieletti, tra Fasoli, che probabilmente si è rifiutato di acquistare altre azioni<sup>64</sup>:

***SOCIETA' ANONIMA MILANO FILMS***

*Assemblea Generale Ordinaria  
del 28 Settembre 1911 ore 10,30*

***ORDINE DEL GIORNO***

*1- Relazione del Consiglio di Amministrazione*

---

<sup>63</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. doc 76

<sup>64</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. doc 77

2- *Relazione dei Sindaci*

3- *Presentazione ed approvazione del Bilancio al 30 Giugno 1911*

4- *Nomina di 4 Consiglieri di Amministrazione, in sostituzione dei Signori: Ajroldi di Robbiate Barone Paolo, Del Drago principe Urbano, Miniscalchi Erizzo conte Mario e Fasoli Andrea; i tre primi sorteggiati a termine dell'art.124 Cod. comm. ed il quarto dimissionario.*

5- *Nomina di tre Sindaci effettivi e due supplenti e fissazione dell'emolumento dei Sindaci effettivi.*

*Votazione ore 11,15*

*voti 16.820*

*2.800*

---

*19.620*

*Consiglio*

*Sindaci Dr. Guido Artom*

*rieletti Ajroldi, Del Drago, Miniscalchi*

*supplenti Ridesti*

Dal Bilancio della Milano-Films al 30 Giugno 1911<sup>65</sup> approvato in tale assemblea la situazione finanziaria della Milano-Films sembra stabile, con un profitto ricavato dalle Lavorazioni e Vendite pari a 104.587 Lire, altri Utili diversi pari a 49.072 Lire, ma anche qualche Perdita di esercizio, per un ammontare di 78.580 Lire. Il bilancio chiude in pareggio, ma a ben vedere i debiti con le banche sono consistenti: 99.534 Lire verso la Banca Ponti, 23.823 Lire verso la Bancaria Consto Sconti e ulteriori Debiti diversi per altri 78.065 Lire. Con ogni probabilità le accuse dei “dissidenti” non erano infondate e la parità di bilancio è frutto di alchimie contabili

Che la situazione economica e societaria della Milano Films non sia affatto stabile lo si evince già nella seduta del Consiglio del 6 ottobre, dove viene ventilata l'ipotesi di svalutazione del capitale sociale della Milano Films, in vista di una possibile fusione con l'Ambrosio di Torino<sup>66</sup>:

---

<sup>65</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. doc 78

<sup>66</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. doc 79

*[Appunti manoscritti]*

*Seduta 6 Ottobre 1911 del Consiglio Milano Films*

*Verbale del 28 / 9 / 1911 Consigliere Delegato*

*Presenti      C/te Gaetano Venino  
                  Barone Ajroldi  
                  C/te Miniscalchi  
                  Dr. Artom Guido  
                  C/te Giovanni Visconti di Modrone  
                  C/te Porro  
                  Dr. Consolandi  
                  Segr. Avv. Bongiovanni*

*Ordine del giorno*

*Venino sul verbale per la nomina del Consigliere Delegato*

*Ajroldi per le trattative AMBROSIO di Torino.*

*1- 5% capitale – assunzione stabilimento*

*2 – Cedere stabilimento a Ambrosio - compenso 2 e 1/2 per cento alla films ogni metro per 2 anni per anni 2 (....?) a 9 anni. Non accettato*

*3 – Ambrosio da 5 (cent. ?) al mt. per 1 milione 1/2 metri e 3 cent. addiz. al super. milione di films nello stab. Milano.*

*4 – Fusione con Ambrosio*

*7,50 (generalista?)*

*2,50 = 4 %      azioni di fondatore*

#### *ASSEMBLEA AMBROSIO*

*Svalutazione Capitale Milano Films*

*Ambrosio 1 anno di prova = fusione ?*

*Miniscalchi è contrario alla fusione = Ambrosio interessa fare la fusione per farsi dare cent.1 al mt. dei Films prodotti*

*Prova di 3 anni dello stab. Milano Films con obbligo qualora Ambrosio produca in quantità superiore = Ambrosio in conflitto col suo Consiglio*

#### *Contratto per 5 anni*

*Parità di condizioni e diritti*

*Scioglimento o fusione -*

*Ambrosio per 1/2 anni esercizio perde, scioglie dopo 2 preavviso di mesi 6 per scioglimento partecipato.*

*Proposta per 19 Ottobre a Torino con Ambrosio e 2 Consiglieri Milano Films. Preliminari di convocazione da sottoporre ai 2 Consigli.*

*Proposta : 1 anno di partecipazione, alla fine Ambrosio deciderà se fusione.  
(...?) di 1 e 1/2 milione obbligo di fusione ai patti*

Le posizioni in merito alla fusione tra la Milano-Films e l'Ambrosio tra il conte Pier Gaetano Venino e Giovanni Visconti di Modrone divergono.

Da un lato il conte Venino porta avanti l'ipotesi di una fusione societaria con la casa torinese e nel consiglio di amministrazione del 23 ottobre sollecita i consiglieri della Milano Films a essere presenti per poter deliberare in proposito. Scrive Venino nella lettera di convocazione<sup>67</sup>:

**MILANO FILMS**

Raccomandata

20 ottobre 1911

*Egregio Signore*

*La S.V. è vivamente pregata di intervenire alla seduta del Consiglio di Amministrazione di questa Società, la cui riunione è fissata d'urgenza per Lunedì giorno 23, ore 13 1/2 nella casa del Presidente Conte Venino, in via Borgonuovo, 12 per trattare del seguente ordine del giorno:*

- a – Lettura ed approvazione del verbale della seduta precedente -*
- b - Comunicazioni circa le trattative svoltesi il giorno 19 u.s. a Torino con la Ditta Ambrosio e deliberazioni in proposito.*
- c - Comunicazioni varie -*

*Il sottoscritto, data l'importanza degli argomenti posti all'ordine del giorno, e specialmente quello segnato con la lettera – b- fa vivo appello alla sollecitudine della S.V., perchè voglia senza alcun fallo intervenire.*

*Con la massima stima*

*Milano Films  
Il Presidente  
Pier Gaetano Venino*

---

<sup>67</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. doc 80

Dall'altra parte il conte Jean non vuole ingerenze e, tantomeno, è disposto ad accettare la svalutazione della società, al punto che, già a gennaio del 1912, pur di mettere in sicurezza i conti della Milano Films mette a disposizione della società un effetto da 15.000 lire<sup>68</sup>.

Nonostante la cambiale firmata dal conte, la situazione si aggrava a tal punto che alla fine di febbraio gli amministratori decidono di sottoscrivere un impegno notarile, finalizzato ad anticipare di tasca propria, le somme occorrenti per coprire le rate del debito presso la Cassa di Risparmio<sup>69</sup>:

28 febbraio 1912

Fra i sottoscritti Signori Barone Paolo Ajroldi di Robbiate, Dr. Guido Artom, Conte Mario Miniscalchi Erizzo, Principe Urbano Del Drago, Conte Pier Gaetano Venino, Marchese Romiro Rosales, Conte Carlo Porro, Conte Giovanni Visconti di Modrone :

Premesso in fatto

che i Signori Ajroldi, Artom e Miniscalchi allo scopo di fornire alla Società Milano Films i mezzi convenienti per potere continuare nell'esercizio dell'industria evitandole la jattura di doversi porre in liquidazione, si impegnano di versare nella Società stessa: il Barone Ajroldi la somma di £ 100.000 (centomila), il Signor Artom la somma di £ 100.000 (centomila), il Signor Miniscalchi la somma di £ 100.000 (centomila); somme tutte che dovranno essere convertite in azioni di nuova emissione.

---

<sup>68</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. doc 81; AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. doc 82; AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. Doc 83

<sup>69</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. doc 84

Premesso che il Conte Miniscalchi pone per condizioni allo sborso da parte sua delle suddette £ 100.000 (centomila) di essere liberato da qualsiasi impegno o responsabilità scaturente dagli avalli da lui prestati alle due cambiali di £ 300.000 (trecentomila) l'una presso la Bancaria; di £ 200.000 (duecentomila) l'altra presso la Cassa di Risparmio; condizione che viene dagli altri sottoscritti integralmente accolta ed accettata.

Premesso che i Signori Venino, Ajroldi, Del Drago, Visconti, Rosales e Porro, sempre allo scopo di facilitare alla Società la possibilità di continuare l'esercizio della sua industria, si obbligano di anticipare del proprio le somme occorrenti per il rateale ammortizzo del debito della Società verso la Cassa di Risparmio, subingredendo per le singole somme versate nei diritti e nelle azioni spettanti alla Cassa di Risparmio verso la Società.

Premesso che i sullodati Sigg. anticipanti il rateale pagamento del debito verso la Cassa di Risparmio si impegnano di convertire in azioni il loro credito per gli anticipi fatti ogni volta che essi abbiano raggiunto la complessiva somma di £ 60.000 (sessantamila) sempre che ben inteso tali ulteriori aumenti di capitali vengano legalmente decretati e avvengano entro tre mesi da ogni singolo incameramento della somma di £ 60.000 (sessantamila)

Premesso ancora il principio che nessuno dei Sigg. Venino, Del Drago, Ajroldi, Visconti, Rosales e Porro non potranno né dovranno mai, in caso di una liquidazione futura della Società

perdere una somma maggiore di quella per la quale sono oggi esposti per i prestati avalli su accennati.

Tutto ciò premesso, fra i sottoscritti si conviene e si stipula quanto segue:

1 – I Signori Artom, Ajroldi e Miniscalchi versano rispettivamente le somme di £ 100.00 (centomila) ciascuno da convertirsi in nuove azioni che verranno emesse in seguito alla reintegrazione del Capitale che verrà decretato dall'Assemblea da essere convocata entro breve termine.

2 – Il Conte Miniscalchi all'atto dell'effettuato pagamento delle £ 100.000 (centomila) viene dai Signori Venino, Del Drago, Ajroldi, Visconti, Rosales, Porro che si obbligano in via solidale fra di loro, tenuto sollevato ed indenne dalle conseguenze e responsabilità tutte scaturenti dai prestati avalli sia nella cambiale da £ 300.000 (trecentomila) presso la Bancaria che dovrà subito essere ridotta a £ 250.000 (duecentocinquantamila) sia nella cambiale di £ 200.000 (duecentomila) presso la Cassa di Risparmio.

3 – Allo scopo di meglio disciplinare e garantire l'obbligo dei Signori Venino, Del Drago, Visconti, Ajroldi, Rosales e Porro di pagare ratealmente la Cassa di Risparmio, i medesimi si impegnano di firmare tanti effetti in bianco per le somme rappresentanti il rateo da ciascuno di essi dovuto alla Cassa di Risparmio, le quali cambiali sigillate saranno consegnate al Notaio Dottor Enrico Consolandi, il quale dovrà restituire ad ogni singolo firmatario la propria cambiale non appena egli avrà pagata la somma in essa



portata e facoltizzano il Conte Pier Gaetano Venino, nell'interesse di tutti, di agire in via esecutiva contro chi fosse in mora di una sua quota, riempiendo la cambiale a favore di tutti gli altri coobbligati.

4 – Nella non creduta ipotesi che la Società nonostante il valido aiuto oggi prestatole, si dovesse mettere in liquidazione entro tre anni da oggi, qualora le attività fossero sufficienti dopo di avere pagato tutti i debiti, a pagare anche il residuo debito Cassa di Risparmio, i Signori Venino, Visconti,

Del Drago, Rosales, Ajroldi, Artom e Miniscalchi in proporzione delle azioni di nuova emissione che presenteranno fino a concorrenza di £ 100.000 (centomila) per ciascuno, la somma che dalla liquidazione risulterebbe alle medesime azioni spettanti qualora non esistesse nessun debito verso la Cassa di Risparmio.

5 – Questa convenzione deve valere unicamente tra le parti sottoscritte e di essa non potrà quindi valersene in alcun modo la Società Films. Letto, confermato e sottoscritto

Milano, 28 Febbraio 1912

L'impegno finanziario è consistente, ma la situazione lo richiede, Il bilancio al 29 Febbraio del 1912 vede un ammontare delle perdite pari a 400.000 Lire, ma solo in virtù del fatto che si è deciso di svalutare le azioni in modo drammatico, abbattendo l'effettiva di perdita che sarebbe stata di 253.333,28 Lire alla cifra tonda di 400.000 Lire.

La relazione dei Sindaci presentata il 28 marzo nell'Assemblea del Consiglio della Milano-Films spiega nel dettaglio l'operazione finanziaria che tenta in extremis, di salvare la società<sup>70</sup>:

28 marzo 1912

## MILANO FILMS

### Relazione dei Sindaci

Il bilancio ed il conto Profitti e Perdite al 29 Febbraio 1912 che il vostro Consiglio vi presenta per l'approvazione, sono stati da noi vagliati e controllati nelle singole appostazioni e possiamo assicurare che corrispondono esattamente alle risultanze dei libri sociali e della contabilità. dettobilancio chiude con un complesso di:

Passività di            £ 1.610.202,49    e di

Attività di            “ 1.210.202,49

---

e quindi con una perdita di            £    400.000

Il vostro Consiglio che all'azienda sociale porta personalmente un'assistenza assidua e disinteressata, non badando a sacrifici di tempo e di denaro, nel sottoporvi i risultati poco lieti sin qui ottenuti vi dimostrerà chiaramente che le cause precipue dell'attuale situazione sono per la maggior parte non dovuto

---

<sup>70</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. doc 85

all'ordinario, ma si riassumono essenzialmente nelle perdite dipendenti dall'alienazione del vecchio stabilimento, nel deprezzamento del magazzino prodotti in seguito al mutato indirizzo del mercato cinematografico, in alcuni disguidi commerciali e in perdite conseguenti al trasloco e subite sul macchinario e sugli arredi che non poterono venire trasportati nel nuovo stabilimento.

*La situazione dei conti al 29 Febbraio 1912 segnava una perdita di £ 253.333,28, ma il vostro Consiglio in sede di formazione di bilancio apprezzando con criteri di giusta prudenza le attività in rapporto alla depressione del mercato, ha ritenuto di dover applicare ulteriori svalutazioni le quali fanno salire la cifra tonda a “ 400.000 la diminuzione del patrimonio sociale.*

*Noi che abbiamo seguito con frequenti controlli le vicende dell'esercizio e che abbiamo assistito alle adunanze del Consiglio che furono sempre tenute in conformità alla legge e allo statuto, non possiamo che apprezzare e rispettare i criteri che lo hanno guidato. Ed al vostro Consiglio sentiamo il dovere di tributare una parola di vivo encomio per la costante attenzione nel reggere e nel disciplinare il lavoro dell'azienda.*

La documentazione di archivio corrispondente alla prima metà dell'anno 1913 testimonia una continua azione da parte del conte Jean e in generale degli amministratori della Milano-Films per contenere il debito e per appianare le perdite.

Il 25 gennaio il conte Jean viene sollecitato dalla Milano-Films a pagare una cambiale di 3383,38 Lire<sup>71</sup>.

Il 15 febbraio la Milano- Films scrive nuovamente al conte Jean per convocare tutti i consiglieri firmatari dell'accordo notarile presso la Cassa di Risparmio, al fine di versare la cifra di 160.000 Lire, e contestualmente ridurre il debito presso la banca a 250.000 Lire<sup>72</sup>.

Il 25 marzo Ajroldi di Robbiate scrive al conte e gli chiede la ricevuta delle 2000 nuove azioni a 5L cadauna che il conte ha comprato a titolo di garanzia per la gestione come Consigliere di Amministrazione<sup>73</sup>.

Gli sforzi della famiglia Visconti sembrano dare i primi frutti e la relazione del Consiglio di amministrazione del settembre 1913 e la contestuale relazione dei Sindaci, inquadrano una situazione di bilancio al 30 giugno 1913 non più così critica, anche in virtù, come scrivono i Sindaci, di un “sensibile risveglio di attività industriale”<sup>74</sup>.

## RELAZIONE DEL CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

### Assemblea ordinaria

Vi presentiamo il bilancio 1912 – 1913, che si chiude in pareggio perfetto, dopo che si apportarono razionali ammortizzi alle nostre consistenze. L'andamento dell'azienda che si era iniziato assai brillantemente nel primo semestre mercè specialmente numerosi affari con l'America del Nord, risentì nella seconda parte dell'anno finanziario, di una lunga sospensione di lavoro su quel mercato.

Portammo tutta la nostra attenzione e i nostri sforzi su questo

---

<sup>71</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. doc 86

<sup>72</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. Doc 87

<sup>73</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. Doc 88

<sup>74</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. Doc 89

inconveniente e se, come speriamo, saranno mantenuti i nuovi accordi presi per lo scambio negli Stati Uniti della nostra produzione, le conseguenze potranno essere molto favorevoli allo sviluppo della nostra azienda.

L'incremento preso dalla cinematografia ha provocato il sorgere di un gran numero di nuove case produttrici e l'ampliamento delle più antiche che con maggiori mezzi a loro disposizione, possono più facilmente organizzarsi sia per la produzione che per lo sfruttamento; ciò produce una concorrenza contro la quale la lotta è ardua, e quella incertezza circa il futuro, che fa ritenere necessario, prima di distribuire un utile al capitale, di consolidare la posizione con severi criteri nella valutazione di attività, per molte delle quali la consistenza dipende unicamente dall'accoglimento che i mercati saranno per fare alla produzione

Ogni giorno la cinematografia entra in un campo prettamente artistico ed il successo delle films è principalmente basato sulla genialità degli ideatori dei direttori di scena : questi requisiti si ricercano, ma non si è sempre sicuri di trovare e ciò forma la aleatorietà di un'impresa diventata assai simile a quella teatrale. Nel complesso durante l'anno 1912 – 1913 gli affari ebbero un incremento del 50% su quelli del passato esercizio e noi non tralasciamo di sorvegliare con tutta la diligenza l'andamento della nostra azienda, di ricercare quelle combinazioni commerciali che possono facilitarlo e consolidare vieppiù la nostra bella industria.

Sottoponiamo alla vostra approvazione questo bilancio, dopo che avete udito le relazioni dei Sindaci, cui tributiamo ringraziamenti per l'opera intelligente ed assidua prestata.

Milano Settembre 1913

Il Consiglio di Amministrazione

### RELAZIONE DEI SINDACI

sul bilancio al 30 Giugno 1913

Signori azionisti

l'esercizio testè chiuso ha segnato per la vostra azienda un sensibile risveglio di attività industriale. Il bilancio che lo riguarda, compilato con criteri di rigorosa prudenza chiude a pareggio con un complesso di £1.355.600,66 tanto di attività che di passività dopo aver consentito un ammortamento di £ 16.070,34 su varie voci dell'attivo.

Il bilancio fu da noi verificato in tutte le sue cifre. Possiamo assicurarvi che non solo queste concordano coi risultati della contabilità, ma rappresentano il reale valore attuale delle attività sociali e vi danno l'esatta valutazione dei vari impegni. L'assistenza nostra alle sedute consigliari ci ha messo in grado di constatare la regolarità dei procedimenti seguiti nella gestione dell'azienda sociale, ed i frequenti controlli contabili ci hanno dato prova di buon ordine e di esattezza nelle scritturazioni.

Vi invitiamo pertanto ad approvare il bilancio quale vi è  
proposto dal vostro Consiglio e ressegnamo, ringraziandovi,  
l'incarico che ci avete affidato.

I Sindaci

Rag. Federico Buccellati - Sen. Avv. Innocenzo Cappa -

Ing. Teodoro Giorgetti

Come già anticipato, il 20 dicembre 1913 il sig. Carlo Colombo cita in giudizio i membri del CdA<sup>75</sup>; dalla copiosa documentazione in merito non è dato di chiarire l'esito finale della vicenda, è invece possibile determinare che anche l'ex direttore della S.A.F.F.I. – Comerio, Riccardo Bollardi è implicato nella vicenda.

In una lettera, datata 12 febbraio 1914, inviata dall'avvocato Facheris a Giovanni Visconti di Modrone, che lo ha interpellato per una consulenza riguardo all'affare Colombo si legge:

Nei confronti del Bollardi è evidente, senza bisogno di diffonderci in dimostrazioni, che costui, vistosi mancare il pagamento della quota Porro e dopo aver rimesse le garanzie, tenta di avere con un ricatto l'intera somma promessagli. Nei di lui riguardi, perciò, se non esiste un obbligo negli originari garanti di soddisfarlo, in virtù della remissione loro fatta, è certo però che rimane la convenienza di tacitarlo anche per liberarsi da un'azione antipatica che egli fa e

---

<sup>75</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. Doc 73

continuerebbe a fare, sia pure anche sotto forma di minaccia, forte dei documenti che possiede. Di conseguenza è consigliabile, sotto ogni aspetto, venire ad accomodamenti con lui.

[...]

P.S. All'ultimo momento vengo a sapere che in un atto di notorietà sarebbe inserita la dichiarazione di certo Rossini secondo la quale l'acquisto delle azioni Bollardi sarebbe stato fatto per conto del Consiglio. Ciò è grave, ma ritengo non possa spostare in alcun modo le conseguenze che ho ricavate più sopra da principi di diritto incontrastabili: purtuttavia, di fronte alla medesima, mi confermo nel convincimento dell'opportunità di transigere col Bollardi

Facheris

Dunque Bollardi è uno di quegli azionisti che, a detta di Colombo, ha venduto le sue quote azionarie al conte Porro, membro del CdA, minacciato dalla scalata dei dissidenti. Non avendo ricevuto il pattuito compenso minaccia di rendere nota la vicenda e di adire, come Colombo, a via legali.

Ritornando infine sulle sorti economiche della Milano-Films due documenti sono significativi. Il primo, datato 16 gennaio 1914 è una lettera di Venino che, sempre con la finalità di aumentare i profitti, sta architettando di mettere in affitto il teatro di posa. Ajroldi si oppone, affermando che gli affari per la Milano Films vanno a gonfie vele<sup>76</sup>:

---

<sup>76</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. Doc 90



AMMINISTRAZIONE

Conte Pier Gaetano Venino

Milano

Borgonuovo,12

16 / 1 / 1914

Carissimo Jean

Ebbi ieri un colloquio in merito all'affare che ebbi occasione d'accennarti ieri l'altro. Ma non se ne può far nulla, poiché Ajroldi dice che gli affari vanno benissimo e che l'affitto del teatro, impedendo alla Soc. di produrre, verrebbe a pregiudicarne la buona attività: non potendo controllare queste affermazioni né d'altro lato, permettendomi di dubitarne, sostengo che sia del caso di abbandonare senz'altro l'iniziativa.

A me basta che tu ne sia stato a conoscenza, per ogni eventuale avvenire. E preghiamo Dio che non ci tolga dal capo la sua santa mano.

Perdona ancora il disturbo e credimi tuo aff.

Venino

Infine, il documento del 7 ottobre 1914 dalla cui carta intesta della Milano-Films si apprende dell'accresciuto capitale sociale, ora di 600.000 lire.

Dalla lettera si apprende dell'avvenuta scomparsa del cav. Carlo Marelli<sup>77</sup>.

Se, a detta di Ajroldi, la situazione della Milano Films, nel 1913, e più che promettente, saranno i venti di guerra dell'anno successivo a far ripiombare la società in ulteriore stato

---

<sup>77</sup> AVM Conte Giovanni, B 53, Op. 70. Doc 91

di sofferenza: l'assemblea generale di bilancio del 1915 registra la crisi che ha colpito la Milano Films fin dal 1914.

Milano 7 ottobre 1915

Relazione del Consiglio di Amministrazione

Assemblea ordinaria

Signori Azionisti

Vi presentiamo il bilancio dell'esercizio 1914 – 1915 che venne compilato in base allo stato di incertezza del mercato in seguito alle interrotte comunicazioni causate dalla guerra.

L'avvenire potrà dimostrare che fummo pessimisti e questo ci auguriamo.

La perdita dipende essenzialmente da insolvenze verificatesi in alcuni nostri debitori, nonché da uno svalutamento che ritenemmo prudentiale di fare sulle consistenze dei negativi per l'incertezza dell'epoca in cui i mercati saranno di nuovo normali.

Ridotte al minimo le spese, continueremo la spesa a scala ridotta, ma pure con promettenti risultati.

Il Presidente

Paolo Ajroldi di Robbiate

RELAZIONE DEI SINDACI

Egregi Signori Soci

Sottoponiamo alla Vostra approvazione il Bilancio della nostra Società dopo averne verificati attentamente gli estremi che sono in perfetta corrispondenza colle risultanze contabili e dell'inventario. Consci perciò di avere esaurito l'incarico affidatoci rassegnamo il vostro mandato, invitandovi ad approvare il bilancio nei termini propostivi e cioè

Attivo	£ 1.406.323,11
Passivo	“ 1.484.480,62
	<hr/>
Perdita al 3%	£ 78.157,51

Con osservanza

I SINDACI

Rag. Federico Buccellati

n.h. Rag. Alberto Casalbore

Ing. Teodoro Giorgetti

Non è una situazione eccezionale: tutte le Case italiane ed europee patiranno una profonda sofferenza dagli eventi bellici: non solo la Milano Films, ma in generale la cinematografica italiana a stento riuscirà a riprendersi, per poi sprofondare nuovamente negli anni Venti. Certamente l'epoca d'oro del cinema muto italiano è ormai al tramonto: la Milano Films continuerà con sempre maggiore difficoltà a rimanere sul mercato per poi cessare definitivamente l'attività nel 1927. Il conte Jean lascerà la dirigenza della Milano Films fin dal 1917, abbandonando al suo destino quella società che con tanto impegno e caparbia aveva contribuito a creare.





## Bibliografia

AA.VV., *Annali di storia dell'impresa*, Milano, Franco Angeli, 1986.

AA.VV., *Enciclopedia Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2010

AA.VV., *Dal ferro all'acciaio. La Breda siderurgica*, Torino, AEDA, 1967

AA.VV., *L'industria chimica nella storia italiana*, Firenze, D'Anna, 1974.

AA.VV., *L'industria meccanica in Italia : I. ragioni e condizioni del suo sviluppo*, Milano, La Stampa Commerciale, 1916.

AA.VV., *Origine dell'industria del cemento in Italia*, Genova, L'Italica, 1937.

AA.VV., *Religione, economia e politica : studi di storia piemontese*, Torino, Centro studi sul giornalismo piemontese Carlo Trabucco, 1987.

AA.VV., *130 anni d'Italia : sulle pagine del Sole : 1865-1995*, Suppl. de "Il sole-24 ore"

R. Abel, *In the belly of the best. The early years of Pathé Frères*, "Film History", Vol. V, 1993

R. Abel, *Red roster scare: American making cinema. 1900-1910*, Barkeley, University of California Press, 1999.

R. Abel, *The ciné goes to town. French cinema. 1896 – 1914*, Berkeley, University of California Press, 1994

G. Accame (a cura di), *Annali dell'economia italiana. 1901-1914*, Milano, Istituto IPSOA, 1982

R. Allio, *Economia e lavoro nella storia d'Italia, 1861-1940*, Torino, G. Giappichelli, 2001.

S. Alovio, *The "Pastrone-system": Itala Film from the origins to the World War I*, "Film History", Vol. XII, 2000, pp. 250-61

F. Amatori – A. Colli, *Lezioni di storia dell'impresa industriale italiana dall'unità alla seconda guerra mondiale*, Milano, Egea, 1988.

F. Amatori – A. Colli, *Impresa e industria in Italia : dall'unità a oggi*, Venezia, Marsilio, 2003.

A. Aprà , *Stelle e strisce: viaggi nel cinema USA dal muto agli anni '60*, Alessandria, Falsopiano, 2005.

G. Are (a cura di), *Storia dell'industria italiana*, Milano, ETAS libri, 1977.

P. Audenino (a cura di), *Milano e l'esposizione internazionale del 1906 : la rappresentazione della modernità*, Milano, F. Angeli, 2008.

P. Bachlin, *Histoire économique du cinéma*, Paris, La Nouvelle Edition, 1946.

A. Baffigi, *Cultura statistica e cultura politica: l'Italia nei primi decenni unitari*, Roma, Banca d'Italia, 2007.

S. Baia Curioni, *Mercanti dell'Opera: storie di Casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore, 2011

M. Baudo - R. Maule, *Un'industria particolare. La Cines di Padova*, "Immagine – Note di storia del cinema", nuova serie, n. 2, primavera 1986, p.11

A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Ambiente, spettacolo e spettatori. 1896-1905*, Roma-Bari, Laterza, 1980.

A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo. 1905-1909*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato. 1910-1914*, Roma-Bari, Laterza, 1980.

A. Bernardini, *I film dei primi anni – 1905-1909*, Torino, Nuova Eri, Ed. RAI; Roma, CSC – Centro Sperimentale di Cinematografia, 1996.

- A. Bernardini, *Cinema muto italiano; i film dal vero*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008.
- A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia: i film dal vero di produzione estera*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2002
- A. Bernardini, *Gaston Velle alla Cines*, "Immagine – Note di storia del cinema", giugno settembre 1982, a.II, n. 2, fasc. III, p.1.
- A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1981
- A. Bernardini, *Cinema muto italiano: ambiente, spettacolo e spettatori (1896-1904)*, vol. I, Roma-Bari, Laterza, 1980. p.21-22
- A. Bernardini, *1905 e dintorni*, in M. Canosa (a cura di), *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Le Mani, Recco (Ge), 2006
- A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia: i film "dal vero" di produzione estera: 1895-1907*, Gemona (Ud), La Cineteca del Friuli, 2008.
- A. Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero". 1895-1914*, Gemona (Ud), La Cineteca del Friuli, 2002.
- A. Bernardini, *1905 e dintorni*, in M. Canosa (a cura di), *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Le Mani, Recco (Ge), 2006
- A. Bernardini, *Cinema italiano delle origini: gli ambulanti*, Gemona (UD), La Cineteca del Friuli, 2001.
- A. Bernardini (a cura di), *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto, 1905-1931*, vol. I, Roma, Anica, 1991
- A. Bernardini, *"La presa di Roma", prototipo del cinema italiano*, in A. Costa, *La macchina del visibile: il cinema delle origini in Europa*, Firenze, La casa Usher, 1983 pp.117-125
- A. Bernardini – V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film dei primi anni. 1905 – 1909*, Roma, Nuova ERI-Edizioni RAI, 1996



A. Bernardini, *La Film d'Arte Italiana* in: R.Redì (a cura di), *Verso il centenario Pathé*, Di Giacomo, Roma 1988, pp.121-135

A. Bernardini, *La Film d'Arte Italiana*, in: J. Kermabon (a cura di), *Pathé premier empire du cinéma*, Centre Georges Pompidou, Parigi 1994, pp. 112-119

B. Bezza, *Energia e sviluppo : l'industria elettrica italiana e la Società Edison*, Bologna, Il Mulino, 1991.

P. Bianchi, *La rincorsa frenata. L'industria italiana dall'unità nazionale all'unificazione europea*, Bologna, Il Mulino, 2002

D. Bigazzi, *La storia d'impresa in Italia*, Milano, Franco Angeli, 1990.

L. Bizzarri – L. Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, Firenze, Parenti, 1958

H. M. Bock, *Cinegraph : lexikon zum deutschsprachigen Film*, Munchen, Edition text, 1987.

F. Bonelli, *La crisi del 1907. Una tappa dello sviluppo industriale italiano*, Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 1971

F. Bonelli, *Lo sviluppo di una grande impresa in Italia. La Terni dal 1884 al 1962*, Torino, Einaudi, 1975.

M. Bonetti (a cura di), *Storia dell'editoria italiana*, Roma, Gazzetta del Libro, 1960.

D. Bordwell - K. Thompson, *Storia del cinema e dei film. Dalle origini al 1945*, Vol. I, Milano, Il Castoro, 1998

H. Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. 1896 à 1906*, Paris, Edition Hernri Bousquet, 1996

H. Bousquet, *Da Pathé Frères à Pathé Cinéma*, Paris, Henri Bousquet, 1999.

Bousquet-Mannoni, *Éclair (1907-1918)*, Paris, A.F.R.H.C., 1992.

R. Bruner – S. Carr, *The panic of 1907: lesson learned from the market's Perfect Storm*, Hoboken (N.Y.), John Wiley & Sons, 2007

G.P. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp.11-12.

M. Calzini, *Storia tecnica del film e del disco : due invenzioni una sola avventura*, Bologna, Cappelli, 1991.

G. Canestrini (a cura di), *Storia illustrata dell'auto italiana*, Milano, Giunti, 1961.

M.Canosa, *Muto di luce*, "Fotogenia", a. IV, n. 4/5, pp. 10-12.

Canosa-Carluccio-Villa, *Cinema muto italiano; Tecnica e tecnologia*, Vol. I e II, Roma, Carrocci, 2006.

A. Capone, *Benedetto Brin* in AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Vol. XIV, 1972, *ad vocem*.

C. Capra - C. Donati, *Milano nella storia dell'età moderna*, Milano, F. Angeli, 1997.

M. Cardillo, *Tra le quinte del cinematografo cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Bari, Edizioni Dedalo.

F. Casetti - E. Mosconi (a cura di), *Spettatori italiani : riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci, 2006.

V. Castronovo, *L'industria italiana dall'Ottocento a oggi*, Milano, Mondadori, 2003.

V. Castronovo, *Fiat: una storia del capitalismo italiano*, Milano, Rizzoli, 2005.

M. Cataldo, *Storia dell'industria italiana: dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Ten, 1996.

A.A. Cavallai, *Un maestro, Mario Caserini*, "La Vita Cinematografica", 31 dicembre 1914, a. V n.46-47, p.99.

A. Centofanti, *Primi bagliori della cinematografia italiana (Gli apostoli della gloria)*, "Lux", 9 ottobre 1909, a. I, n. 80, p. 10.

P. Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone*, Firenze, La Nuova Italia, 1986.

P. Cherchi Usai (a cura di), *Vitagraph & Co. of America. Il cinema prima di Hollywood*, Pordenone, Studio Tesi, 1987

P. Cherchi Usai (a cura di), *Schiave bianche allo specchio*, Pordenone, Studio Tesi, 1986.

R. Chiti, *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, Roma, M.I.C.S., 1997, *ad vocem*.

C. Ciccarelli, *The chemical, coal and petroleum products, and rubber industries in Italy's regions, 1861-1913: time series estimates*, Roma, Banca d'Italia, 2007.

A. Colli, *I volti di Proteo : storia della piccola impresa in Italia nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

C. Colombo (a cura di), *La fabbrica di immagini: l'industria italiana nella fotografia d'autore*, Firenze, Alinari, 1990.

A. Confalonieri, *Banca e industria in Italia (1894 – 1907)*, Milano, Banca Commerciale Italiana, 1975.

A. Confalonieri, *Banca e industria in Italia (1894-1906)*, Bologna, Il Mulino, 1980

A. Confalonieri, *Banca e industria in Italia dalla crisi del 1907 all'agosto 1914*, Vol. II, Milano, Banca Commerciale Italiana, 1982

G. Conti – S. La Francesca, *Banche e reti di banche nell'Italia postunitaria*, Bologna, Il Mulino, 2000.

F. J. Coppa, *Commercio estero e politica doganale*, in G. Mori, *L'industrializzazione in Italia (1861 – 1900)*, Bologna, Il Mulino, 1977, pp.223-224

F. Coppola D'Anna, *Le società per azioni in Italia*, in Ministero per la Costituente, *Rapporto della Commissione economica*, Industria, III, Appendice alla Relazione, Roma, Poligrafico dello Stato, 1946, pp. 257-261

- E. Corbino, *Annali dell'economia italiana. 1891 – 1900*, Vol. 4, Napoli, Istituto editoriale del mezzogiorno, 1934.
- R. Cordani (a cura di), *Milano - Le grandi famiglie. Nobiltà e borghesia. Le radici del carattere milanese e lombardo*, Edizioni CELIP, Milano, 2008
- N. Crepax, *Storia dell'industria in Italia : uomini, imprese e prodotti*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- L. Creton, *Pathé 1900-1910: finances et stratégies*, in J. Kermabon, *Pathé: premier empire du cinéma*, Paris, Editions du centre Pompidou, 1994, p. 55.
- Curran - Porter, *British cinema history*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1983
- E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli, *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro, 2007
- R. De Berti (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Milano, Il Castoro, 1996
- De Berti – Mosconi, *Il cinema delle origini a Milano*, Milano, Vita e pensiero, 1994.
- O. De Carli, *Franco Margola (1908 – 1992). Il musicista e la sua opera*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1997
- E. Decleva, *Ulrico Hoepli. 1847-1935 editore e libraio*, Milano, Hoepli, 2001
- E. Decleva - C.G. Lacaita - A. Ventura, *Innovazione e modernizzazione in Italia fra Otto e Novecento*, Milano, F. Angeli, 1995.
- L. De Nicola, *Scrutando nel fosco: Pastrone prima e dopo Cabiria*, in S. Alovio, A. Barbera, *Cabiria & Cabiria*, Milano, Il Castoro, 2006, p. 312-15.
- L. De Rosa, *Banco di Roma (1880 – 1992)*, Roma, Banco di Roma, 2001
- L. De Rosa, *L' avventura della storia economica in Italia*, Roma, Laterza, 1990.
- Deslandes - Richard, *Histoire comparée du cinéma*, Paris, Casterman, 1968.
- D'Hugues-Muller, *Gaumont: 90 ans de cinéma*, Ramsay. La Cinémathèque Française, 1986.

- C. Di Francesco (a cura di), *Il Teatro alla Scala: la magnifica fabbrica*, Milano, Electa, 2005.
- M. Doria, *L' imprenditoria industriale in Italia dall'unità al miracolo economico : capitani d'industria, padroni, innovatori*, Torino, G. Giappichelli, 1998.
- I. Fabri (a cura di), *Le fabbriche della fantasticheria*, Venaria (TO), Testo & Immagine, 1997
- G. I. Fabbri, *Ugo e Parisina*, "La Cinematografia Italiana", 31 Maggio 1908, a. I, n. 7-8, pp. 56-57
- E. Falco, Salvatore Barzilai. *Un repubblicano moderno tra massoneria e irredentismo*, Roma, Bonacci Editore, 1996
- S. Fenoaltea, *La crescita industriale delle regioni d'Italia dall'Unità alla Grande Guerra : una prima stima per gli anni censuari*, Roma, Banca d'Italia, 2001.
- L. Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli*, Milano, Rizzoli, 1936.
- A.Friedemann, *Celluloide e argento. Le società tecniche torinesi*, Torino, Biblioteca FERT, 2003.
- A.Friedemann, *Il periodo del muto*, Torino, FERT, 1999.
- A.Friedemann, *Le case di vetro: stabilimenti cinematografici e teatri di posa a Torino*, Torino, FERT, 2002.
- A.Friedemann, *Stabilimenti e teatri di posa*, Torino, FERT, 2000.
- A. Friedmann, *Storia di un nome, di due società e di tre stabilimenti*, Torino, Biblioteca Fert, 2008
- A.Friedemann, *Tra Torino e Venezia*, Torino, FERT, 2000.
- A.Friedemann (a cura di), *I brevetti del cinema muto torinese*, Torino, Biblioteca FERT, 2005.
- Friedemann-Caranti, *Dizionario dei brevetti di cinema e fotografia rilasciati in Italia, 1894-1945*, Torino, FERT rights, 2006.
- G. Fumi (a cura di), *Guida all'archivio Visconti di Modrone*, Associazione culturale duca Marcello Visconti di Modrone per lo studio della storia dell'industria, I edizione: novembre 1997

- Gaeta-Tranfaglia, *La storia d'Italia*, Vol. 18 e 19, Novara, UTET, 2005.
- R. Galisi, *Dai salvataggi alla competizione globale*, Milano, Franco Angeli, 2011
- A.Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidorno, *L'età contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1999
- C. Gianetto, *The Giant Ambrosio, the Italy most prolific silent film company*, "Film History", a. III, n.12, pp. 240-243
- C.Gianetto, *Società Anonima Ambrosio: cinema muto nei documenti d'epoca*, Roma, AIRSC, 2001.
- R. Giannetti, *Storia dell'impresa industriale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- R. Giannetti, *Tecnologia e sviluppo economico italiano*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- R. Giannetti – M. Vasta, *L'impresa italiana nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- G. Gobbini, *Ernesto Breda* in AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Vol. XIV, 1972, *ad vocem*
- E. Guaita, *Alle origini del capitalismo industriale italiano: la nascita della Terni*, in "Studi storici", XI, 1970, pp. 292-312
- G. Gualerni, *Storia dell'Italia industriale: dall'Unità alla seconda repubblica*, Milano, ETAS libri, 1994.
- P.Guibbert (a cura di), *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Institut J.Vigo, 1994.
- T. Gunning, *D.W. Griffith and the origins of american narrative film : the early years at Biograph*, Urbana and Chicago, University of Illinois press, 1994.
- S.Herbert, *A History of a early film*, vol. 2, London New York, Routledge, 2000.
- J. Karnabou, *Pathé: premier empire du cinéma*, Paris, Edition Centre Pompidou, 1994.

N. Kemp, *The first twenty years : a segment of film history*, Los Angeles, Locare Research Group, 1968.

N. Kemp, *Biograph bulletins, 1896-1908*, Bebe Bergsten, Los Angeles, Locare Research Group, 1971.

J. Kermabon, *Pathé: premier empire du cinema*, Paris, Editions du centre Pompidou, 1994

W. Koerner, *L' industria chimica in Italia nel cinquantennio (1861-1910)*, Roma, Tip. della R. Accademia dei Lincei, 1911.

C.G. Lacaita, *Sviluppo e cultura : alle origini dell'Italia industriale*, Milano, Franco Angeli, 1984.

C.G. Lacaita, *Scienza tecnica e modernizzazione in Italia fra Otto e Novecento*, Milano, F. Angeli, 2000.

P. Landini, *La vita e l'opera di Giuseppe Ricchieri*, Pordenone, Arti Grafiche F.lli Cosarini, 1958

G. Lasi, *La ripresa di Roma* in, M. Canosa, a cura di, 1905. *La presa di Roma*. op.cit., pp. 54-59.

B. Lay, *Finanze e finanzieri vaticani fra l'Ottocento e il Novecento: da Pio IX a Benedetto XV: atti e documenti*, Milano, A. Mondadori, 1979.

G. Lega, *Il fonofilm : l'arte e la tecnica della cinematografia parlata e sonora*, Firenze, Novissima enciclopedia monografica illustrata, 1932.

F. Leonetti, *Il grande risveglio industriale italiano*, s.n., 191..

F.P.Liesegang. - *Il cinematografo*, Torino, Bocca, 1909.

G. Lombardo, *La crisi cinematografica*, "Lux", aprile 1909, a. I, n. 4, pp. 1-2

Lefebvre-Mannoni (a cura di), *L'année 1913 in France*, "1895 - Revue d'histoire du cinéma ", ottobre 1993

M. Lungonelli, *Alla ricerca della fabbrica : settori, imprese e sistemi locali nella storia dello sviluppo industriale italiano*, Milano, F. Angeli, 1996.

L. Luppi, *Ritratto di un pioniere, Giuseppe Filippi*, in R.Redì (a cura di), *Il cinema muto italiano (1905-1916)*, Roma, CNC edizioni, 1991, pp. 11-32

L. Luppi, *Un proteiforme pioniere del cinema italiano*, "La Vita Italiana", n.4.1991, pp.87-91

G. Maifreda, *La disciplina del lavoro : operai, macchine e fabbriche nella storia italiana*, Milano, B. Mondadori, 2007.

Malavasi-Michetti, *La piccola industria italiana e le sue scelte tecnologiche. Un caso esemplare : i proiettori delle Officine Pio Pion*, "Comunicazioni sociali", aprile-maggio 2004.

F. Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico: dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Edizioni Dedalo

G. Marangoni - C. Vanbianchi, *La Scala. Studi e ricerche. Note storiche e statistiche, 1906-1920*. Bergamo, Istituto italiano d'Arti Grafiche, 1922.

V. Mariani, *Storia della scenografia italiana*, Firenze, Rinascimento del Libro, 1930, pp. 91-92.

L. Marone, *La chiusura del I Concorso Mondiale di Cinematografia*, "La Cinefono", 6 ottobre 1909, a. III n. 83, p. 7.

R. Mazza, *Depressione e crisi nelle industrie cinematografiche*, "Lux", aprile 1909, a. I, n. 5, pp. 5-6.

MBES – Centro Studi Mediobanca (a cura di), *Indici e dati relativi ad investimenti in titoli quotati*, Milano, Ed. Mediobanca, 2011

McCaffrey-Jacobs, *Guide to the silent years of american cinema*, Westport - London, Greenwood press, 1999.

J.J. Meusy - A. Straus, *L'argent du Cinématographe Lumière*, in P.J. Benghozy - C.Delage (a cura di), *Une histoire économique du cinéma français (1895 – 1995)*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.50.

J.J. Meusy, *How cinema became a cultural industry: The big boom in France between 1905 and 1908*, "Film History", Vol. XiV, 2002



M. Minesso, *Per una storia dei processi innovativi in Italia tra Otto e Novecento*, Pisa, BFS, 1996.

M. Missiroli - P. Ghirardelli *Prima dei Lumiere : materiali per un percorso nella storia e nella tecnica delle immagini in movimento*, Forlì, Comune di Forlì - Settore pubblica istruzione, 1991.

M. Montericchio, *Il concorso cinematografico di Milano del 1909*, in Raffaele De Berti, Elena Mosconi (a cura di), *Il cinema delle origini a Milano, 1895-1920*, "Comunicazioni sociali", luglio-dicembre 1994, a. 16 n. 3-4, pp. 423-429.

R: Morandi, *Storia della grande industria in Italia*, Torino, Einaudi, 1972.

G. Mori (a cura di), *L'Ansaldo. La costruzione di una grande impresa, 1883-1902*, Roma, Laterza, 1995.

G. Mori (a cura di), *L'Ansaldo. Dai Bombrini ai Perrone, 1903-1914*, Roma, Laterza, 1995.

G. Mori, *L'economia italiana dagli anni Ottanta alla prima guerra mondiale*, in G. Mori (a cura di), *Storia dell'industria elettrica in Italia. Le origini. 1882 -1914*, vol. I, Roma – Bari, Laterza, 1992, pp. 61-62.

G. Mori (a cura di), *Storia dell'industria elettrica in Italia. Le origini. 1882-1914*, vol. I, Roma-Bari, Laterza, 1992.

M. Morini - N. Ostali - P. Ostali jr., *Casa musicale Sonzogno: cronologie, saggi, testimonianze*, Milano, Sonzogno, 1995

A. Moroni, *Alle origini del Corriere della Sera. Da Eugenio Torelli Viollier a Luigi Albertini (1876 – 1900)*, Milano, Franco Angeli, 2005,

R. Mottram, *The Danish cinema before Dreyer*, Metuchen, Scarecrow press, 1988.

C. Musser, *L'industrie du cinéma en France et aux États Units entre 1900 et 1920: l'évolution du mode de production*, in P.J. Benghozi, C. Delage (a cura di), *Une histoire économique di cinéma francais - Regards croisés franco-amérocains*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 67-68.

Museo teatrale alla Scala e la Soprintendenza per i beni artistici e storici di Milano (a cura di), *La gestione Visconti di Modrone alla Scala 1898-1916 - Atti del Convegno*, Milano, Ed. Amici della Scala, 1998

F. Negri Arnoldi, *Pietro Canonica* in AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Vol. XVIII, 1975, *ad vocem*.

L.Orizio, *Storia dell'industria elettrica in Italia (1882-1962)*, Milano, La culturale, 1964.

F. Palmieri, *Cinema.. Dalla baracca alla sala*, in R.Leydi (a cura di), *La piazza*, Milano, Collana del Gallo Grande, 1959

F. Palmieri, *Vecchio cinema italiano*, Venezia, Zanetti, 1940.

P. Pecorari, *Crisi e scandali bancari nella storia d'Italia*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006.

U. Pellegrini, *Il risorgimento economico dell'Italia : dalla costituzione del Regno al 1921 : breve storia e statistica, superficie, popolazione*, Milano, Società Editrice Libreria, 1922.

C. Pesenti Compagnoni (a cura di), *Tracce: documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Milano, Il Castoro; Torino, Museo Nazionale del cinema, 2007.

A. Plebano, *Storia della finanza italiana nei primi quarant'anni dell'unificazione. Dal 1888-89 al 1900-1901*, Vol. 3, Padova, CEDAM, 1960, (rist. anastatica dell'edizione 1902).

P. L. Porta, *Milano e la cultura economica nel XX secolo. Gli anni 1890-1920*, Vol. I, Milano, Franco Angeli, 1998, p.114.

M. Praga, *Compagnia drammatica del Teatro Manzoni di Milano*, Milano, G. Modiano & C., 1912

G. C. Precerutti, *Ferite degli organi centrali della visione*, Torino, Ed. Internazionale, 1919

G. C. Precerutti, *Nuovo agente terapeutico in oculistica: la lente radioattiva*, Torino, s.n., 1911

G. Procacci, *Storia degli italiani*, Vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1981, p.458.

M. A Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Trino, Il Poligono, 1951

F. Prono, *Atti di nascita del cinema a Torino*, in Ira Fabri (a cura di), *Le fabbriche della fantasticherie*, Venaria (TO), Testo & Immagine, 1997, pp.75-76.

G. Re, *Il cinematografo e i suoi accessori: lanterna magica e apparecchi affini*, Milano, Hoepli, 1907.

R. Redi, *Pathé: Verso il centenario*, Roma, Di Giacomo, 1988.

R.Redì (a cura di), *Verso il centenario Pathé*, Di Giacomo, Roma 1988

R.Redì, *Cinema muto italiano (1896 – 1930)*, Venezia, Marsilio, 1999.

R. Redi, *Il primo cinema inglese 1896-1914*, Roma, Di Giacomo, <s.d.>.

R. Redi, *Film d'arte e teatro. La breve parabola di Ugo Falena*, AIRSC, Roma 2000

R.Redì, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Roma, CSC, 1994.

R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna, Paolo Emilio Persiani Editore, 2009.

R. Redi, *Melies*, Roma, Di Giacomo, 1987.

R. Rickitt, *Special effects : the history and technique*, London, Virgin Books, 2000.

D. Riva, *I velluti dell'Adda. Un caso pionieristico manifatturiero in Lombardia. Il cotonificio Visconti di Modrone di Vaprio d'Adda (1839-1989)*, Milano, Edizioni dell'Economia, 1990

C. Rivalta, *Teresa Boetti -Valvassura, artista drammatica*, Faenza (Ra), F.lli Lega, 1935

R. Romano, *Nascita dell'industria in Italia. Il decollo delle grandi fabbriche. 1860- 1940*, Roma, Editori Riuniti, 1984

R. Romano, *I Crespi: origini, fortuna e tramonto di una dinastia lombarda*, Franco Angeli, Milano, 1984

- R. Romeo, *Breve storia della grande industria in Italia*, Rocca S. Casciano (FC), Cappelli, 1961
- R. Romeo, *Breve storia della grande industria in Italia*, Rocca San Casciano, Arti Grafiche Federigo Cappelli, 1961
- R. Romeo, *Breve storia della grande industria in Italia, 1861-1961*, Milano, Il Saggiatore, 1991.
- G. Rondolino, *La nascita dell'industria cinematografica a Torino*, in G.P.Brunetta, *Identità italiana ed identità europea nel cinema italiano del dopoguerra*, Torino, Fondazione Agnelli, 1996
- P. Rugafiori, *Imprenditori e manager : industria e stato in Italia, 1850-1990*, Milano, UNICOPLI, 1995
- M. Ruzzenenti, *Un secolo di cloro...e PCB. Storia delle industrie Caffaro di Brescia*, Milano, Jaca Book, 2001
- G. Sabatucci, *Il problema dell'irredentismo e le origini del movimento nazionalista in Italia* in "Storia Contemporanea", a. I, 1970, pp. 487-502
- C.F. Sabel – J. Zeitlin, *World of possibilities. Flexibility and mass production in western industrialization*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- G. Sadoul, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, Torino, Einaudi, 1965
- A. Santoni, *Nel XXV anniversario dell'industria cinematografica italiana*, "L'eco del cinema", anno VII, n. 69, agosto 1929, p.2
- L. Sassi *Proiezioni fisse e cinematografo* , Milano, U. Hoepli, 1911.
- F. Scardin, *L'Italia nei grandi esponenti della produzione in Lombardia*, in V. Zamagni, *Industrializzazione e squilibri regionali in Italia: bilancio dell'età giolittiana*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 210-11.
- R. Scatamacchia, *Azioni e azionisti : il lungo ottocento della Banca d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

J.C.Seguin, *La Compagnie des Cinématographes Théophile Pathé* in Marie-Le Forestier, *La firme Pathé Frères. 1896-1814*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 2004, pp. 107-120

D. M. Smith, *Storia d'Italia dal 1861 al 1969*, voi. I, Roma-Bari, Laterza, 1975

M. Soresina, *Colletti bianchi : ricerche su impiegati funzionari e tecnici in Italia fra '800 e '900*, Milano, F. Angeli, 1998.

F. Soro, *Splendori e miserie del cinema : cose viste e vissute da un avvocato*, Milano, Consalvo, 1935.

S. Toffetti (a cura di), *Da «La presa di Roma», a «Il piccolo garibaldino». Risorgimento, massoneria, istituzioni: l'immagine della Nazione nel cinema muto (1905 – 1909)*, Roma, Gangemi Editore, 2007.

P.Tonini, *Arricchiamoci!*, “Rivista Fono-cinematografica”, aprile 1907, a.I, n. 1, p. 3.

G. Toniolo, *Storia economica dell'Italia liberale. 1850 – 1918*, Bologna, Il Mulino, 1988

G. Toniolo, *Storia economica dell'Italia liberale. 1850 – 1918*, Bologna, Il Mulino, 1988

G. Toniolo, *Storia economica d'Italia. Industrie, mercati e istituzioni*, vol III, Roma-Bari, Laterza, 2001.

M. E. Tonizzi, *Merci, strutture e lavoro nel porto di Genova tra '800 e '900*, Milano, F. Angeli, 2000.

E. Toulet, *Il cinema muto italiano e la critica francese*, in V. Martinelli (a cura di), *Cinema italiano in Europa 1907 – 1929*, Roma, Associazione Italiana per le ricerche di storia del cinema, 1992, p.50-51

P. Trevisonno, *La pressa di Terni*, Città di Castello (Pg), Istituto per la Cultura e la Storia di Impresa “Franco Morigliani”, 2010, p. 28.

G. Trinchieri, *Industrie chimiche in Italia dalle origini al 2000*, Mira, Arvan, 2001.

E. Tuccimei, *La Banca d'Italia in Africa : introduzione all'attività dell'istituto di emissione nelle colonie dall'età crispina alla seconda guerra mondiale*, Roma, Laterza, 1999.

G. N. Vanenti-Monti, (a cura di), *Luca Comerio fotografo e cineasta*, Milano, Ed. Visibilia, 1979.

M. Vascon Vitrotti, *Giovanni Vitrotti, un pioniere del cinema*, Trieste, G. Coana, 1970

M. Vasta, *Innovazione tecnologica e capitale umano in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1999.

C. Venosta , *Nel primo centenario dello stabilimento Duca Visconti di Modrone di Marcello Visconti di Modrone (1839-1939)*, Edizione Macciachini, Milano, 1939

Bernard Youen, *Eclipse* in: Albera-Gili, *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, "1895 - Revue d'histoire du cinéma ", giugno 2001, n.33, p.169-176.

R. Webster, *L' imperialismo industriale italiano, 1908-1915*, Torino, Einaudi, 1974.

R. A. Webster, *L' imperialismo industriale italiano, 1908-1915: studio sul prefascismo*, Torino, G. Einaudi, 1974.

T. I. Williams, *Il ventesimo secolo : le comunicazioni e l'industria scientifica: circa 1900-1950*, Torino, Boringhieri, 1984.

V. Zamagni, *I salari giornalieri degli operai dell'industria nell'età giolittiana (1898 – 1913)*, "Rivista di Storia Economica", Vol. I, 1984, pp.183-208

S. Zaninelli (a cura di), *Storia dell'industria lombarda*, Vol. II, Milano, Ed. Il Polifilo, 1991

S. Zaninelli, P. Cafaro, R. Canetta, *Alla guida della prima industrializzazione italiana. Dalla fine dell'Ottocento alla grande guerra*, Milano, Il Polifilo, 1991.

## **Periodici cinematografici d'epoca**

"Bullettino della Società Fotografica Italiana", 1899-1915.

"Il progresso fotografico", 1895-1915.

"La fotografia artistica", 1895-1915.

"Rivista Fono-Cinematografica", 1907-1910.

"La Cinefono", 1910-1915.

"La Lanterna", 1905 –1915.

"La vita cinematografica", 1910-1915.

"Il maggese cinematografico", 1913-1915.

"La cinematografia Italiana ed estera", 1908-1915.

"Lux", 1908-1915.

"Lux e cine", 1910-1911.

"Cinema", 1911-1914.

"Il Tirso", 1904-1915.

"Bioscope", 1908-1915.

## **Altri Periodici**

"Elettricità: rivista settimanale illustrata", 1890 –1908.

"La rivista tecnica dell'elettricità", 1909-1915.

"L'industria chimica" 1903-1914.

"Gazzetta Chimica Italiana", 1895-1915.

“Albo dei produttori italiani in ogni ramo industriale”, 1915.

“Banca d’Italia: Adunanza generale ordinaria e straordinaria degli azionisti”, 1904-1915.

“Annali di statistica”, 1895-1915.

“Annuario: le industrie italiane”, 1909.

"Bollettino ufficiale società per azioni" 1908.

“Bollettino ufficiale delle società per azioni. Parte I. Atti costitutivi, modificativi, ecc.”, 1901-1915.

“Bollettino ufficiale delle società per azioni. Parte II. Bilanci”, 1901-1915.

"Bollettino della proprietà intellettuale", 1901-1918.

“Indice generale dei documenti inseriti nel bollettino ufficiale delle società per azioni”, 1901-1915.

“Guida commerciale ed amministrativa di Torino”, 1905-1915.

“Guida commerciale, scientifica, artistica ed industriale della città di Roma”, 1873-1909.

“Guida Monaci”, 1910-1915.

“Almanacco Italiano”, 1896-1915.



“Guida commerciale, industriale, professionale, amministrativa di Milano”, Milano, 1905-1915.

“Annuario generale d'Italia : unica guida generale amministrativa, professionale, commerciale e industriale del Regno e della Colonia”, 1911.

## Tesi di Laurea e di Dottorato

C. Caranti, *L'industria senza capitale: le società cinematografiche per azioni (1904-1924)*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Cinema, Fotografia e Televisione, Corso di Dottorato di Ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici, XVIII ciclo, a.a.2004 – 2005, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di lettere e Filosofia, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Tutor: Prof. Michele Canosa, coordinatore: Prof. Marco De Marinis.

P. De Maestri, *La vicenda industriale dello Stabilimento Visconti di Modrone di Vaprio d'Adda*, tesi di laurea in Lettere, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, a.a. 1989-1990, relatore Giulio Sapelli.

A.Navantieri, *Film d'Arte Italiana. Ipotesi di ricostruzione del corpus dei film F.A.I. con alcuni esempi di restauro*, Tesi di laurea in Filmologia, rel. Prof. Michele Canosa, Università degli Studi di Bologna; A. Navantieri, *Film d'Arte, ma italiana*, "Cinegrafie", n. 15, 2002, p. 205-228.

